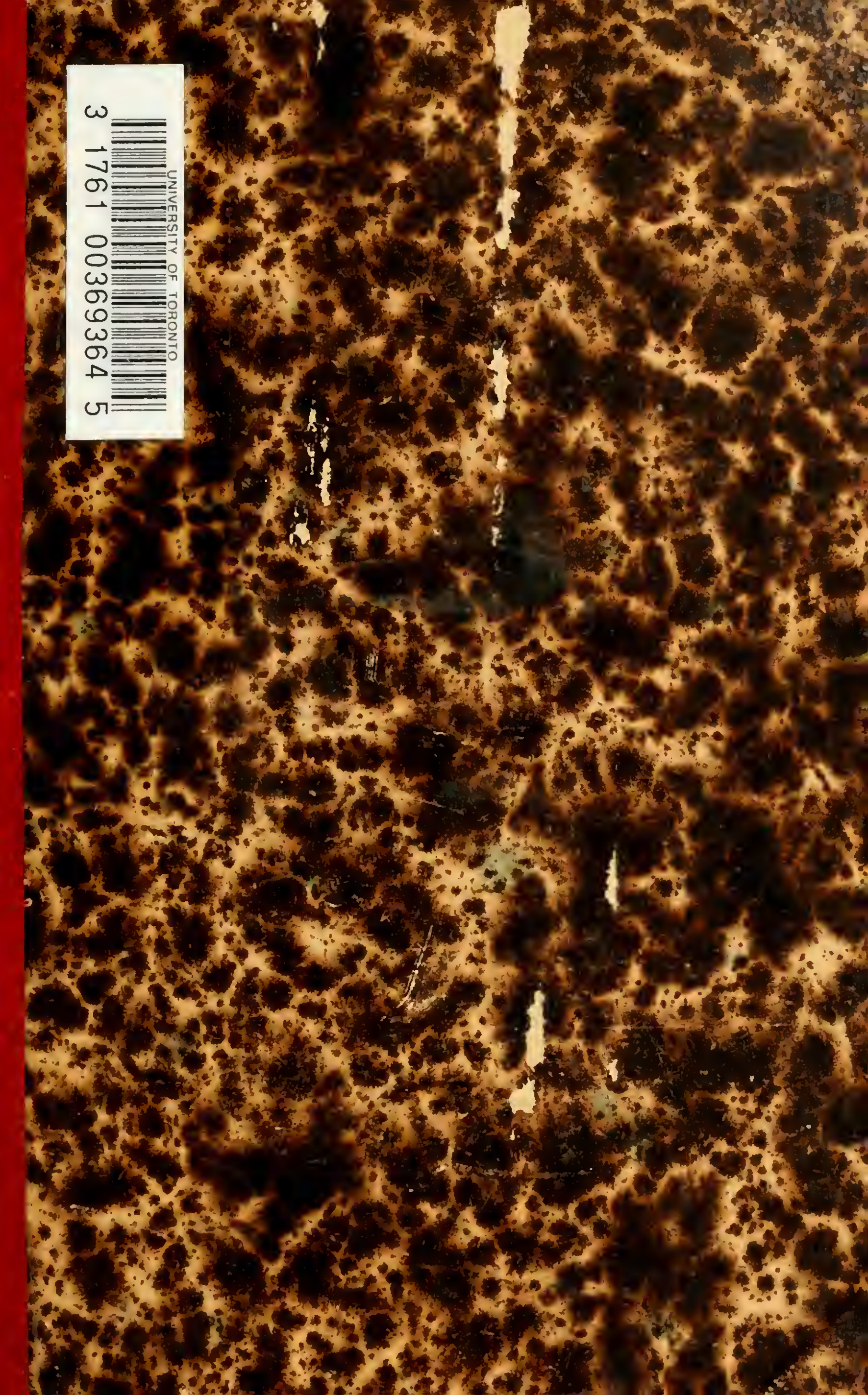
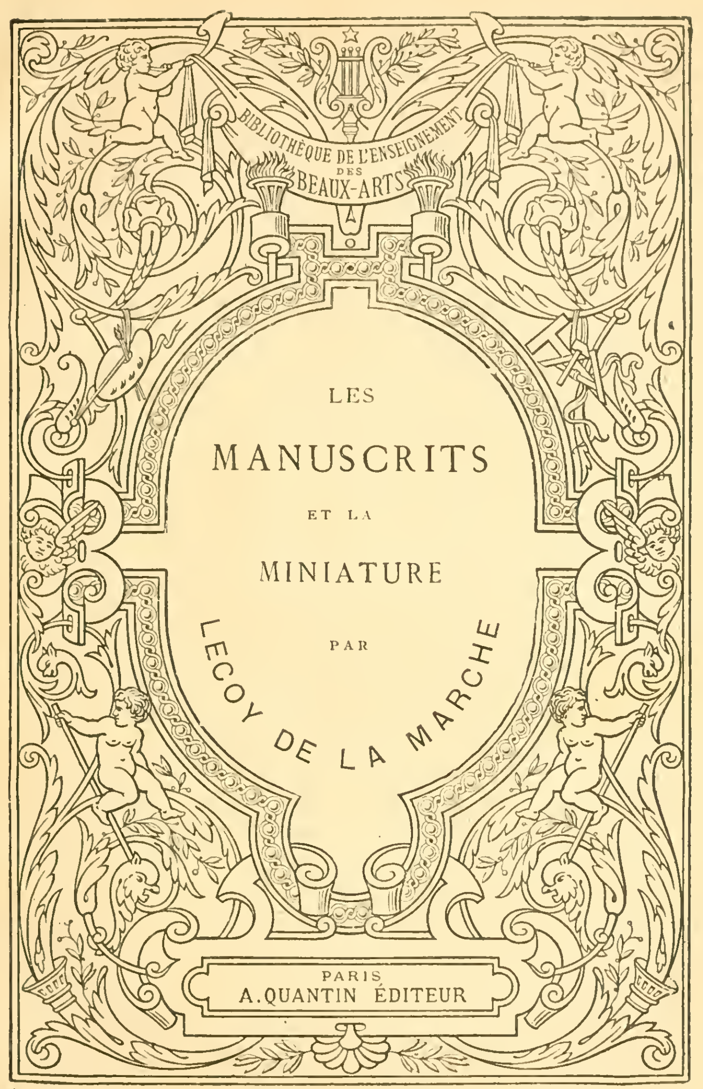


UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00369364 5



Marius Michel del

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

ET

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

LES MANUSCRITS ET LA MINIATURE

PAR

A. LECOY DE LA MARCHE
Archiviste aux Archives nationales
Membre de la Société des Antiquaires de France



PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT

NOUVELLE ÉDITION

PRÉFACE

Esquisser l'histoire du livre manuscrit depuis ses premiers débuts jusqu'à l'avènement du livre imprimé, et spécialement celle de sa décoration par le pinceau, tel est l'objet de ce livre.

Si les connaissances paléographiques ont fait dans notre siècle assez de progrès pour que les transformations successives de l'écriture et de ses instruments puissent être clairement résumées en quelques chapitres, il n'en est pas de même de l'art charmant de l'enluminure ou de la miniature, qui constitue le point principal de notre étude. Cette branche de l'archéologie, on peut le dire sans exagération, est encore à créer, et, en attendant qu'il nous soit donné de contribuer à sa création par des recherches plus approfondies, nous sommes heureux de livrer au public un premier essai, où se trouveront déjà posés, nous l'espérons, quelques jalons essentiels.

Le plan suivi dans ce travail est bien simple. Après nous être demandé sur quoi et avec quoi ont été exécutées les merveilles de patience qui font rêver aujourd'hui les amateurs de calligraphie, nous avons exposé brièvement la manière d'écrire usitée aux différentes époques et les conditions dans lesquelles s'exerçait la profession

si complexe de l'écrivain. Passant ensuite du motif de l'ornementation aux ornements eux-mêmes, nous avons étudié leur développement graduel, depuis l'initiale grossière des premiers siècles jusqu'aux tableaux de maîtres qui ont fait de la peinture sur vélin, vers la fin du moyen âge, la rivale souvent heureuse de la peinture sur bois ou sur toile, et qui ont eu sur l'éclosion ou le perfectionnement de celle-ci une influence considérable. Pour la miniature comme pour l'écriture, nous avons tâché de reconnaître les caractères distinctifs des principales écoles, de surprendre l'artiste dans l'exercice de ses fonctions, de l'interroger sur ses procédés, ses recettes, voire même sur sa condition sociale. Enfin, en fermant le manuscrit, nous avons laissé arrêter un moment nos regards par ses ornements extérieurs, c'est-à-dire par ces admirables reliures dont le luxe et le cachet artistique dépassent tous les raffinements inventés depuis par la passion ingénieuse des bibliophiles.

Un autre viendra qui complètera par l'histoire du livre moderne le tableau déroulé dans ces pages. Les deux sujets sont distincts, et ils étaient trop vastes pour être traités dans un seul et même volume. La meilleure des préfaces étant la plus courte, bornons-nous à ajouter que les dessins et les fac-similés qui accompagnent notre texte et qui en forment, pour ainsi dire, les pièces justificatives, ont été exécutés, pour l'immense majorité, d'après les originaux, et, à défaut de ceux-ci, d'après les reproductions les plus authentiques; il a malheureusement fallu réduire ceux dont les dimensions dépassaient le format du présent volume.

LES MANUSCRITS ET LA MINIATURE

CHAPITRE PREMIER

LES INSTRUMENTS DE L'ÉCRITURE

L'écriture sur pierre ou sur marbre; sur métal; sur brique; sur bois; sur tablettes; sur feuilles; sur étoffes. — Le papyrus et les *volumina*. — Le parchemin et les parcheminiers; les palimpsestes; les *codices*. — Le papier moderne. — Les instruments de l'écrivain : le stylet, le roseau, la plume, le crayon, le grattoir, l'ecritoire, l'encrier, l'encre.

S'il fallait, au lieu de nous renfermer dans l'histoire du livre proprement dit et du livre manuscrit, envisager successivement toutes les matières sur lesquelles l'homme a, depuis l'origine, déposé l'expression de sa pensée sous la forme de caractères écrits, nous aurions à passer en revue d'un bout à l'autre les trois règnes

de la nature. Il n'est peut-être pas une substance qui n'ait porté de cette façon, au moins accidentellement, la marque de ce grand envahisseur et de ce grand appropriateur, l'esprit humain. Quelques-unes ont cependant été plus particulièrement destinées à recevoir l'écriture. Parmi les matières minérales, on doit mentionner surtout la pierre et le marbre, les métaux, la terre cuite ou la brique.

Il est naturel que l'homme primitif ait cherché les corps les plus résistants et les plus durables pour faire passer à la postérité ses actes ou ses idées. D'après l'historien Josèphe, qui s'est fait l'écho d'une tradition très ancienne, Seth, fils d'Adam, aurait déjà gravé sur une colonne de pierre le récit de certaines découvertes utiles; l'écrivain juif ajoute même que cette colonne se voyait encore de son temps en Syrie [1]. Mais il est fort douteux que l'écriture existât, sous une forme quelconque, dans ces premiers âges de l'humanité, où la dispersion des familles et des individus n'en faisait pas encore une invention nécessaire. Toujours est-il que, dès l'antiquité la plus reculée, les Égyptiens couvraient d'inscriptions hiéroglyphiques les murs de leurs temples et leurs obélisques. La première loi des Hébreux, donnée sur le mont Sinaï, fut écrite sur des tables de pierre. Les monuments de Ninive et des anciens Perses offrent un grand nombre de caractères gravés ou peints, formant parfois des narrations d'une certaine étendue. Les Grecs et les Romains conservèrent, même après l'invention et la

1. *Antiq. jud.* I, 2.

propagation du livre, l'usage de reproduire sur les murailles le récit de certains faits : on en a la preuve

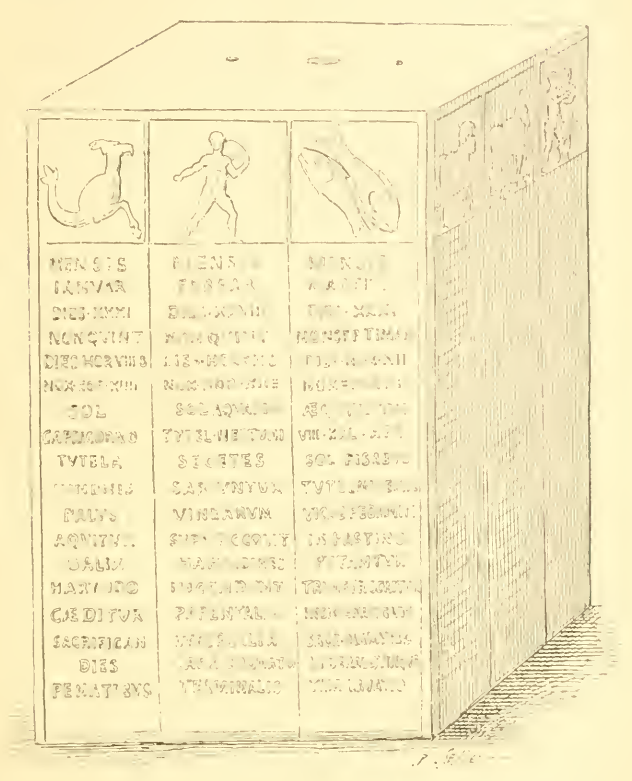


FIG. I. — CALENDRIER EN MARBRE, DÉCOUVERT A POMPÉI.

(D'après une reproduction du *Musée Britannique*.)

dans Polybe et dans les ruines de Pompéi. Chacun sait quelle place importante occupe dans la science la classe

innombrable des inscriptions romaines, qu'enrichissent tous les jours de nouvelles découvertes. Les Romains se servaient aussi de la pierre ou du marbre pour conserver les édits de leurs préteurs, pour afficher certains actes, pour écrire leurs *fastes* ou calendriers, exposés chaque année dans les lieux publics et contenant des indications relatives à l'astronomie, au comput, à l'agriculture, aux cérémonies religieuses, etc. Ces calendriers affectaient la forme de cubes, et chacune des quatre faces verticales de ces cubes était remplie par un trimestre. Au moyen âge enfin, malgré l'emploi universel du parchemin, la pierre reçut, comme de nos jours, les inscriptions tumulaires, et quelquefois des chartes entières, gravées, soit sur les murs des églises, pour rappeler aux fidèles les donations de quelque bienfaiteur, soit sur les édifices municipaux, pour constater un privilège accordé aux habitants. On voit en Italie des spécimens assez fréquents de ces *chartes lapidaires;* en France, on en connaît à peine une dizaine, qui se trouvaient notamment dans l'église de Saint-Germain des Prés, à Paris, dans les cathédrales d'Arras et d'Orléans, et sur les portes de la ville de Blois. Elles remontent toutes à une époque antérieure au XIIIe siècle [1]. Ainsi la pierre n'a pas été uniquement réservée aux inscriptions proprement dites; elle nous a transmis des monuments écrits d'une certaine longueur, et presque des livres, comme la chronique de Paros, conservée à Oxford sur les marbres d'Arundel. Quelques pierres précieuses ont même prêté à

1. Voy. la *Bibliothèque de l'École des chartes,* 2e série, III, p. 31 et suiv.

l'histoire le secours de leur solidité inaltérable; mais elles n'ont pu recevoir que des fragments très courts. Tel est le cône de basalte trouvé dans l'Euphrate et couvert de caractères cunéiformes qu'on peut voir au Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. Des inscriptions plus brèves encore ont été quelquefois gravées sur l'agate, sur le jaspe, sur la cornaline.

Les métaux ont également perpétué jusqu'à nous des textes importants. Les anciens confiaient au bronze aussi bien qu'à la pierre des lois, des traités de paix et même des actes moins solennels, comme le fameux sénatus-consulte qui interdit, l'an 566 de Rome, la célébration des bacchanales, et qui se trouve au musée de Vienne. Ont-ils été jusqu'à faire des livres en airain, comme on l'a prétendu, et comme le savant Géraud paraît le croire[1]? Les paroles d'Hyginus sur lesquelles il s'appuie *(in æris libris)* désignent plutôt de simples tablettes de bronze, puisqu'elles ne sont mentionnées qu'à propos de concessions et de délimitations de terres ne sortant pas de la catégorie des actes. Les Spartiates écrivirent aux Juifs, du temps des Macchabées, sur des tablettes de ce genre. Des lettres missives assez nombreuses se sont conservées sur le bronze, et un discours presque entier de l'empereur Claude se voit encore à Lyon gravé sur ce métal. On possède même un poème de l'an 1035 dont l'auteur déclare que l'airain fera passer à la postérité un double de son ouvrage; mais un poète parlant de ses vers est toujours quelque peu sujet à caution.

1. *Essai sur les livres dans l'antiquité,* p. 6.

L'écriture sur plomb a des origines très reculées, d'après un des plus vieux récits de la Bible. « Ah ! s'écrie Job, si mes paroles étaient consignées dans un livre avec un stylet de fer!... si elles étaient tracées sur des lames de plomb[1]! » Faut-il, ici, prendre le mot *liber* à la lettre ? Il est certain que le plomb se prêtait davantage, par sa nature, à recevoir la forme d'un volume, et qu'effectivement les anciens, avant la propagation du papyrus, disposaient ce métal en lamelles très minces. qu'ils assemblaient ou qu'ils roulaient, après y avoir écrit des actes, des prescriptions religieuses ou des fragments quelconques[2]. Ainsi des sentences tirées d'Hésiode, tracées sur de longues bandes de plomb, se lisaient encore, au IIe siècle de notre ère, dans un temple de Béotie[3]. C'est peut-être sous cet aspect que se présentèrent les premiers livres; mais ce n'était pas encore là une invention de nature à faciliter la rédaction et la diffusion des œuvres de l'esprit, des morceaux de longue haleine : ce n'était que l'embryon du livre.

Quant à l'or et à l'argent, ils ne servirent jamais à l'écriture qu'à titre exceptionnel, pour flatter quelques empereurs romains. Il faut en dire à peu près autant du cuivre. Mabillon indique bien une ordonnance de Charlemagne gravée sur cette matière; mais son authenticité est fort douteuse. Le métal, en général, fut abandonné de très bonne heure, et le moyen âge n'y

1. Job, XIX, 24. Voir sur ce passage Rosenmüller, *Prolegomena in Jobum.*

2. Géraud, *op. cit.*, p. 7.

3. Pausanias, *Bœotica*, IX, 31.

grava plus, d'une manière usuelle, d'autres caractères que ceux des monnaies, qui probablement nous offriraient les plus anciens types du genre si l'histoire pouvait remonter à leur origine.

L'emploi de la terre cuite doit être aussi antique que celui de la pierre. La colonne dont parle Josèphe était accompagnée d'une autre en brique, revêtue, s'il faut l'en croire, d'inscriptions du même âge. On connaît l'habitude des Babyloniens, attestée par Pline, de consigner sur des briques leurs calculs astronomiques. Les fouilles d'Assyrie nous ont rendu récemment plusieurs spécimens de plaques et même de rouleaux en terre cuite, contenant des contrats ou de petits manuels de la langue du pays; et ce qu'il y a de plus curieux, c'est que quelques-uns de ces fragments portent des caractères gravés en creux à l'aide de moules en bois, procédé qui fait déjà songer, comme l'a observé M. Egger [1], à cette fameuse découverte de l'imprimerie, enfantée par le génie de l'homme après des milliers d'années de gestation. Les Grecs écrivaient aussi sur la brique; leurs bulletins de vote, notamment, étaient des tessons. La céramique si remarquable des Étrusques nous a laissé un bon nombre de poteries où le talent du calligraphe se mêle à celui du dessinateur. Les fameux vases d'Agrigente, de Sélinonte, de Palerme ont exercé la critique des antiquaires et des philologues; des monuments arabes du même ordre font l'ornement des musées de Sicile, et jusqu'aux temps carlovingiens l'art occidental en a produit de semblables. Mais, ici

1. *Hist. du livre,* p 5.

encore, nous effleurons un terrain qui n'appartient qu'aux épigraphistes.

Avec le règne végétal, nous arrivons aux matières qui ont reçu le plus communément l'écriture, du moins dans l'antiquité. Signalons d'abord le bois, appliqué à cet usage par les Égyptiens depuis plus de cinq mille ans, s'il faut ajouter foi à l'âge et au contenu de la célèbre planche de sycomore qui, de la troisième pyramide de Memphis, est venue échouer en Angleterre[1]; puis par les Chinois, par les Grecs, qui, d'après un poète comique, faisaient cuire leurs légumes avec les lois de Solon et de Dracon, c'est-à-dire à l'aide des vieilles tables où elles étaient inscrites; enfin par les peuples de l'Occident, qui, jusqu'après la chute de l'empire romain, se servirent de copeaux collés ensemble, de morceaux d'écorce, et surtout de tablettes de bois. L'écorce des arbres fut même utilisée pour fabriquer une espèce de papier, dont un échantillon curieux nous est offert par un manuscrit de saint Augustin datant du VIe siècle et conservé à la Bibliothèque nationale[2]. Les tablettes de bois étaient connues des Hébreux à l'époque où fut rédigé le *Livre des Rois*, et des Grecs dès le temps d'Homère; mais les Romains furent les premiers à les faire entrer dans la pratique journalière. Ils en fabriquaient avec le buis, l'if, l'érable et d'autres bois durs; les plus précieuses étaient en *citrus*, sorte de cyprès venant d'Afrique. Elles étaient disposées, tantôt en forme de livre ou de portefeuille

1. *Éclaircissement sur le cercueil du roi Mycerinus*, trad. de l'anglais par Lenormant.

2. Ms. latin 11641.

car elles avaient souvent plusieurs feuillets, tantôt en forme de diptyque ou de polyptyque, et tantôt comme un paravent. Elles s'employaient rarement sans enduit, et l'enduit ordinaire était la cire. Des rebords en saillie retenaient sur chaque feuillet cette substance malléable, sur laquelle on écrivait avec le stylet. Les tablettes ainsi préparées servaient partout aux correspondances, aux devoirs des écoliers, aux comptes, aux notes fugitives; car le principal avantage de la cire et la raison de son emploi, c'est qu'elle permettait d'effacer et de remplacer facilement les caractères tracés. Par le même motif, l'usage des tablettes se perpétua jusqu'à la fin du moyen âge, la vulgarisation du livre proprement dit ne détruisant pas leur utilité toute spéciale. Charlemagne en avait d'habitude sous son chevet, suivant le témoignage d'Eginhard [1]. Aux XII[e] et XIII[e] siècles, les dames françaises en portaient à leur ceinture, renfermées dans un étui plus ou moins riche, et les fabricants de « tables à escrire » formaient à Paris une corporation. Les comptes de nos rois étaient dressés sur des tablettes de cire avant d'être transcrits sur le parchemin, et un de ces brouillons attire encore à juste titre la curiosité du public dans le musée de nos Archives nationales. Ce précieux monument renferme une partie des recettes et des dépenses de l'hôtel de saint Louis pour les années 1256-1257. Chacun de ses feuillets, autrefois réunis par des charnières, de manière à imiter la forme du livre, est revêtu de cire noire sur l'une et l'autre face; l'écriture y est tracée dans le sens le plus long,

1. *Vie de Charlemagne*, ch. XXV.

et barrée aux articles vérifiés ou recopiés par les gens des comptes. La Bibliothèque nationale possède des documents analogues pour les règnes de Philippe III et de Philippe IV; on en voit d'autres à Florence et à Genève. Viollet-le-Duc a décrit et reproduit l'extérieur de tablettes fort curieuses, remontant au XIVe siècle et conservées à Namur; mais celles-ci sont en ivoire sculpté et rentrent plutôt dans la catégorie des chefs-d'œuvre artistiques qui servaient de couverture à nos plus précieux manuscrits [1]. Le musée du Louvre contient trois ivoires ayant la même destination, qui ont été dépeints sommairement par M. de Laborde [2]. Nos pères utilisaient les tablettes, non seulement pour leurs comptes et leurs messages, mais pour des extraits de *livres*, des *reportations* de sermons, des testaments, des projets d'actes, et, d'après certains étymologistes, le nom des tabellions n'a pas d'autre origine que celui des *tabellæ* sur lesquelles ils rédigeaient leurs minutes.

Beaucoup d'autres matières végétales ont partagé le privilège du bois, depuis la feuille de palmier des Orientaux et des Mexicains primitifs ou la feuille d'olivier des anciens Syracusains jusqu'à la doublure du pourpoint de toile sur laquelle Gaspard de Coligny envoyait à ses affidés ses instructions secrètes [3]. Des linges écrits enveloppaient souvent les momies d'Égypte; les Romains reproduisaient sur des pièces de toile les oracles sibyllins, des plans, des actes privés. Il est même ques-

1. Voy. le *Dictionnaire du mobilier*, II, 156.
2. *Notice des émaux du Louvre*, p. 386.
3. Archives nationales, J 969.

tion dans Pline et dans Tite-Live de *libri lintei*, et, jusque sous les premiers empereurs chrétiens, le lin tissé servait à la publication des lois. En Perse, la soie a remplacé quelquefois la toile; c'est un luxe que les

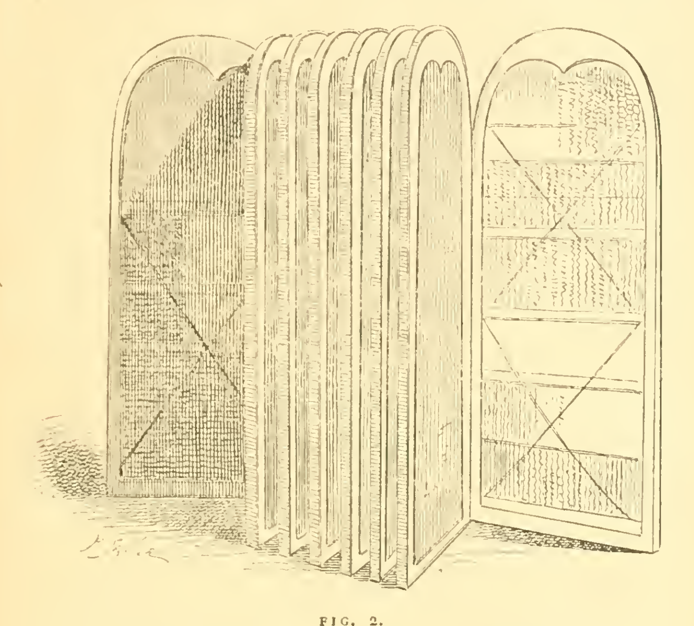


FIG. 2.
TABLETTES DE CIRE DE L'HÔTEL DE SAINT LOUIS. 1256.
(D'après l'original, aux Archives nationales.)

peuples de l'extrême Orient n'ont pas encore oublié, et l'on sait qu'ils ont également inventé un papier de soie. Du reste, sans sortir de notre pays, n'a-t-on pas, jusqu'aux siècles derniers, fait transcrire ou imprimer sur satin les exemplaires de choix des thèses universitaires?

Chacun de nous se rappelle la femme avare affublée par le poète satirique d'un

Jupon bigarré de latin
Qu'ensemble composaient trois thèses de satin.

Mais tout cela, encore une fois, n'a jamais fait une concurrence sérieuse aux matières dont nous venons de dire un mot, ni surtout à celle qui mérite de nous arrêter plus longuement, à savoir le papyrus.

Lorsque Moïse enfant fut exposé sur les eaux du Nil, sa mère l'abandonna au milieu des roseaux qui en couvraient les bords, afin de ne pas le voir entraîné par le courant avant l'arrivée d'un secours qu'elle espérait secrètement. Ces plantes aquatiques, d'une espèce particulière, formaient une sorte de marécage que la *Vulgate* désigne par le mot de *papyrio,* et se nommaient elles-mêmes des papyrus[1]. Comme si l'auteur du premier des livres devait, dès sa naissance, être voué à l'écriture et aux choses qui la rappelaient! Il n'est pas certain, à la vérité, que le fameux roseau servît dès lors à fabriquer le papier primitif; mais il est prouvé, par ce témoignage et par d'autres, qu'il était cultivé et qu'il foisonnait en Égypte aux âges les plus reculés. Au temps d'Homère, on l'employait à faire des cordages pour les vaisseaux[2]. Toutefois les Grecs comme les Romains le tirèrent presque uniquement de la vallée du Nil, et particulièrement d'Alexandrie, où les Juifs, suivant Strabon, avaient concentré dans leurs mains sa culture et son exploitation. Il se rencontrait aussi

1. *Exode,* II, 3.
2. *Odyssée,* XXI, v. 390.

dans le lac de Tibériade, en Syrie, et dans les eaux de l'Euphrate, mais en moins grande quantité. Il se répandit plus tard en Sicile, où les fabricants vinrent le chercher lorsqu'il y eut disette en Égypte; l'industrie sicilienne s'en empara, et, de nos jours encore, on façonne à Syracuse, par curiosité, du papyrus à la façon antique[1].

Quant à l'époque où se produisit cette féconde invention d'où devait sortir enfin le livre, c'est-à-dire la transformation du papyrus-plante en papyrus-papier, elle est impossible à fixer; mais il faut également la faire remonter très haut. Pline cite comme écrits sur papyrus des ouvrages datant des règnes de Numa et de Tarquin le Superbe, et même une lettre de Sarpédon, contemporaine de la guerre de Troie. Le musée du Louvre possède un papyrus démotique antérieur à J.-C. de 273 ans; mais, d'après les études les plus récentes, les Grecs auraient connu et employé ce produit dès le VIe ou VIIe siècle avant notre ère, et, de fait, leurs plus anciens écrivains, Eschyle, Hérodote, Anacréon, Alcée, Théophraste, en ont parlé. Enfin, les précieux spécimens que Champollion a tirés des hypogées d'Égypte ont une antiquité presque effrayante : leur date authentique nous reporte à trois mille cinq cents ans.

Comment se fabriquait le papyrus? Essayons de suivre le fragile roseau depuis sa cueillette jusqu'à sa métamorphose en livre. Pline ou ses collaborateurs nous ont transmis de longs détails sur cet intéressant sujet, et, malgré l'obscurité de leur texte, sur lequel a pâli maint érudit, c'est encore le meilleur guide que

1. Voy. les *Nuove effemeridi siciliane*, VIII, 243 et suiv.

l'on puisse prendre. Nous emprunterons la traduction abrégée du passage principal à un interprète des plus compétents.

« On prépare le papier en divisant à l'aiguille la tige du papyrus, grosse à peu près comme le bras, en feuillets très minces, mais aussi larges que possible. Le feuillet le meilleur est celui de l'intérieur de la hampe, et ainsi de suite dans l'ordre de la division... On façonne les différentes espèces sur une table humectée avec de l'eau du Nil; ce liquide trouble tient lieu de colle. D'abord, sur cette table inclinée, on colle des feuillets de toute la longueur du papyrus; seulement on les rogne à chaque extrémité; puis on pose transversalement d'autres bandes, en forme de treillage. On les soumet à la presse; cela fait une feuille, que l'on sèche au soleil. On joint entre elles les feuilles, mettant d'abord les meilleures, et ainsi de suite jusqu'aux plus mauvaises. La réunion de ces feuilles forme un *scapus* (main)...

« Les inégalités du papyrus sont polies avec une dent ou un coquillage, sans quoi les caractères sont sujets à s'effacer; poli, il est plus luisant, mais ne prend pas l'encre aussi bien. Après l'avoir collé avec de la colle de farine ou de la mie de pain bouillie, de façon à avoir le moins de bandes sèches interposées et à le rendre plus doux que la toile de lin même, on l'amincit avec le maillet, on met une nouvelle couche de colle, on efface les plis qui se sont formés, et on le bat de nouveau avec le maillet[1]. »

1. Pline, *Hist. natur.*, XIII, 11; trad. Littré, modifiée par M. Egger, *Hist. du livre*, p. 8. L'Arabe Ibn-el-Beïthar confirme,

Ainsi préparées, les feuilles de papyrus, appelées souvent *chartæ*, sont livrées à l'écrivain, qui les recouvre du plus grand nombre de caractères possible, et souvent des deux côtés, car ce produit, malgré sa vulgarisation, demeure toujours cher, et on l'économise de toutes les façons[1]. Sa cherté faillit même une fois, sous Tibère, faire éclater des désordres. Elle tenait à l'inégalité des récoltes, qui finirent par devenir tout à fait nulles au milieu des bouleversements dont l'Égypte fut le théâtre à partir du ve siècle. Sur chaque feuillet, le texte écrit est disposé en colonnes. Les feuillets remplis sont ensuite collés bout à bout (opération qui peut également se faire avant l'écriture), et le tout, mesurant quelquefois jusqu'à quinze ou dix-huit mètres de long, est roulé autour d'un cylindre ou bâton de bois appelé *ombilic*, fixé à l'une des extrémités. Le livre ainsi disposé se nomme pour cette raison *volumen* (de *volvere*, rouler). La plupart des manuscrits découverts à Herculanum ou représentés dans les monuments figurés des

dans son *Traité des simples*, ces curieux renseignements, tout en donnant sur les procédés égyptiens quelques détails différents. Suivant lui, la tige du papyrus (en arabe *verdi* ou *babir*), qui portait des feuilles et, à son sommet, des capitules arrondis et étalés comme ceux de l'ail porracé, mais plus grands, était d'abord fendue en deux du haut en bas; les deux moitiés étaient mises en fragments, que l'on collait ensemble sur une planche de bois poli, au moyen d'une colle faite avec de l'eau et le fruit du *bachnin* (*nymphea*), et qu'on abandonnait ensuite jusqu'à ce qu'ils fussent complètement secs. On les battait ensuite à petits coups, et c'est ainsi qu'ils prenaient la consistance d'un papier parfait. (Voy. *Notices et extraits des manuscrits*, publiés par l'Institut, t. XXIII, 1re partie, p. 207.)

1. Chaque feuille, d'après les calculs de F. Didot, devait revenir à environ 4 fr. 50 de notre monnaie.

anciens offrent cette forme de rouleau, qui se perpétua au moyen âge pour un petit nombre de manuscrits d'un ordre tout spécial, comme les *rouleaux des morts*, les généalogies, etc. Les *codices*, ou livres disposés en cahiers comme nos volumes actuels, paraissent avoir été d'un usage moins fréquent aux beaux temps du papyrus; en revanche, ils supplantèrent tout à fait les livres roulés quand vint le règne du parchemin. Enfin, dernière opération, l'ombilic reçoit à ses extrémités *(frontes)* une ornementation en rapport avec la nature ou l'importance de l'ouvrage : tantôt c'est le titre même de celui-ci, calligraphié ou peint; tantôt ce sont des pommettes de métal, d'ivoire ou simplement de bois, formant ce qu'on appelle les *cornes*. C'est là un luxe de bibliophile rappelant celui des reliures, qui lui a succédé. La transformation est achevée; le roseau est devenu livre, et celui-ci conserve le nom de l'enveloppe fibreuse du papyrus, *liber*. Le lecteur n'aura plus qu'à dérouler le *volumen* de gauche à droite, comme le copiste l'a écrit, pour prendre connaissance du contenu, et par ce système ingénieux, quoique peu commode encore, les œuvres littéraires les plus considérables pourront se répandre sans donner trop de peine ni occuper une trop grande place; car, au besoin, elles seront divisées en plusieurs rouleaux, réunis en faisceau unique et placés dans un étui commun.

Il faut réellement que l'invention du papyrus ait été pour la pensée humaine un puissant instrument de propagation, puisque les spécimens écrits de cette précieuse matière mis au jour par la science moderne se comptent par milliers. Et que sont-ils auprès de la multitude des

volumes disparus pour jamais? Les seuls décombres de la petite ville d'Herculanum nous ont rendu trois mille papyrus. L'ensemble de ceux qui ont été retrouvés depuis le siècle dernier forme trois classes distinctes :

1° Les monuments de langue diverse ayant une provenance égyptienne, copte ou phénicienne. Ils se trouvent aujourd'hui disséminés dans les musées et les bibliothèques de Rome, de Turin, de Vienne, de Paris, de Londres, de Leyde, etc. Leur découverte et leur interprétation ont illustré les noms de Champollion, de Mariette, de Letronne, de Brunet de Presle, de de Rougé en France; de Mommsen, de Jaffé, de Show en Allemagne; de Peyron, de Marini et de Maffei en Italie. Ils consistent principalement en actes publics ou privés, en correspondances, en documents statistiques et en quelques fragments d'ouvrages scientifiques ou littéraires, parmi lesquels certains passages de l'*Iliade*, trois discours de l'orateur grec Hypéride, et le fameux rituel funéraire ou *Livre des morts* enfermé dans la caisse d'une quantité de momies égyptiennes[1].

2° Les papyrus grecs et latins tirés des fouilles d'Herculanum, et composant autrefois la bibliothèque d'un philosophe de cette ville. Ils forment plus de dix-sept cents volumes, conservés aujourd'hui au musée de Naples. Le déchiffrement de ces débris carbonisés, opéré à l'aide des procédés les plus ingénieux et les plus

1. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur, sur ce vaste sujet, aux catalogues des bibliothèques et musées, aux *Notices et extraits des manuscrits*, t. XVIII, 2e partie, à l'*Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, par Maspéro, et aux publications bien connues des savants que nous venons de nommer.

délicats, n'a malheureusement pas donné de résultats bien importants au point de vue de l'histoire littéraire. Ils nous ont cependant restitué des vers de Rabirius, quelques morceaux d'Épicure et les ecrits de Philodème, philosophe du temps de Cicéron[1].

FIG. 3.
ASPECT D'UN PAPYRUS D'HERCULANUM, AU MUSÉE DE NAPLES.
(D'après la reproduction de Wattenbach, *Exempla cod. lat.*, nº 2.)

3º Les manuscrits et diplômes que nous ont régulièrement transmis les archives ou les bibliothèques anciennes, et qui ne remontent qu'aux premiers siècles du moyen âge. Le plus grand nombre a été l'objet d'un récolement et d'une critique approfondie de la part du savant Paoli. Citons, parmi les plus remarquables, les *Antiquités judaïques* de Josèphe traduites en latin par Rufin d'Aquilée, à la bibliothèque ambrosienne de Milan; les sermons et lettres de saint Augustin, en onciale du VIe ou du VIIe siècle, aux bibliothèques de Paris et de Genève; les homélies de saint Avit, qui ont fourni à MM. Léopold Delisle et Bordier la matière d'études intéressantes; enfin la collection unique

1. Voy. Castrucci, *Tesorio letterario di Ercolano;* Chevalier, *Herculanum et Pomvéi,* p. 191 et suiv.; etc.

des chartes de Ravenne et des diplômes mérovingiens qui fait le plus bel ornement du musée des Archives nationales [1].

La vogue du papier d'Égypte commença à décliner au VIIe siècle, après la conquête de ce pays par les Arabes, qui rendait presque impossible l'exploitation de la matière première. En Italie, son usage se prolongea, en se raréfiant de plus en plus, jusqu'au XIe siècle. En Gaule, il abondait encore au temps de Grégoire de Tours, surtout à Marseille, où les vaisseaux de la riche cité phocéenne en rapportaient des cargaisons, et on l'employait alors, non seulement pour écrire, mais pour faire des mèches de cierge [2]. Au VIIIe siècle, on n'en rencontrait déjà presque plus dans nos contrées, et, sous Charlemagne ou ses descendants, il arrivait aux scribes de la chancellerie royale de prendre des papyrus mérovingiens, de les gratter, de les couper ou de les coudre ensemble, pour y transcrire à leur tour les actes de leurs princes. Les palimpsestes n'existent donc pas seulement sur le parchemin, quoi qu'on en ait pu dire. Sans doute, ce procédé n'était que difficilement applicable à une matière aussi ténue, aussi fragile que le papyrus; mais l'économie, quand elle devient nécessaire, rend industrieux jusqu'aux bureaucrates.

Il nous reste à parler des matières appartenant au règne animal. Parmi elles se rencontre le produit qui

1. Voy. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, III, 210, 222; Bordier, *Études paléographiques et historiques sur des papyrus du VIe siècle*, etc. Les manuscrits sur papyrus de la Bibl. nat. ont été publiés en fac-similé, avec notices, par M. Champollion.

2. Grégoire de Tours, *Vit. Patr.*, VIII, 8.

tient la plus grande place dans l'histoire du livre manuscrit. Aussi glisserons-nous rapidement sur les autres. Que l'on ait écrit sur l'ivoire, comme le dit Ulpien et comme nous le confirme le passage où Vopiscus parle des *libri elephantini* destinés à recueillir les sénatus-consultes relatifs à la personne des empereurs romains; qu'on ait fait aussi des tablettes en os à six ou sept feuillets, comme en ont mis au jour les fouilles d'Herculanum; qu'on ait même utilisé les intestins de certains animaux, comme on le lit dans Isidore de Séville, et comme l'indiquerait, si son existence avait jamais été prouvée, ce prétendu exemplaire de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, tracé en lettres d'or sur un intestin de dragon long de cent vingt pieds[1]; tous ces faits n'empêchent point qu'une seule partie du corps des animaux ait pu se prêter à recevoir usuellement des écrits d'une certaine étendue : la peau apprêtée ou tannée. Les fameux Septante envoyés par les Juifs à Ptolémée Philadelphe lui apportèrent une copie des livres saints exécutée sur des peaux très minces, et des exemplaires analogues servaient encore, au siècle dernier, dans les cérémonies judaïques. C'était là une tradition fort ancienne, comme toutes celles de la race hébraïque. Les Perses, les Grecs, les Celtes même connurent de bonne heure les *diphtères*, ou bandes de cuir sur lesquelles on rédigeait des sentences, des testaments, des légendes. Mais ce n'est qu'au temps d'Eumène, roi de Pergame, monté sur le trône l'an 197 avant J.-C., qu'on rapporte l'invention de la véritable peau à écrire. Ses sujets, privés

1. Zonar., *Annal.*, XIV, 2; Géraud, *op. cit.*, p. 8.

de papyrus par l'inimitié du roi d'Égypte, y suppléèrent par ce nouveau produit et lui donnèrent le nom de leur cité, *pergamenum;* d'où le nom de parchemin. Mais, si le parchemin fit son apparition dans le second siècle avant notre ère, il ne fit que bien plus tard la conquête du monde. Par sa solidité, par sa souplesse, par la diffusion universelle de la matière première, il offrait une grande supériorité sur le papier d'Égypte. Et pourtant il ne le détrôna qu'au prix d'une longue lutte, après les invasions barbares, pour régner en maître jusqu'à la fin du moyen âge, et même au delà, si l'on veut tenir compte des diplômes, des contrats solennels et des livres de choix écrits ou imprimés jusqu'à nos jours sur vélin [1]. Il est vrai que les premiers essais de fabrication tentés par les Romains réussirent assez mal. Leur premier parchemin était d'un jaune sale et fatiguait la vue. Ils trouvèrent bientôt le moyen de le blanchir. Le goût du luxe leur suggéra même l'idée de lui donner des teintes pourprées, azurées, ayant pour but de rehausser l'éclat des caractères d'or ou d'argent des manuscrits somptueux. Cette teinture, usitée au temps de Pline, fut réservée, dans les siècles chrétiens, pour les livres sacrés; on la rencontre au moins jusqu'à l'époque carolingienne. Plusieurs volumes de la bibliothèque de Catherine de Médicis, d'après ses catalogues,

1. Les plus anciens manuscrits sur parchemin ne remontent pas au delà du IIIe siècle. On cite une *République* de Cicéron et un Virgile de cette époque, à la bibliothèque du Vatican. En France, les actes du pouvoir exécutif, et en général tous les actes destinés à recevoir un sceau pendant, furent expédiés sur parchemin jusqu'à ce qu'un décret, rendu le 11 octobre 1792, en eût disposé autrement.

étaient encore sur « parchemin azuré » ; mais M. Delisle, frappé sans doute du caractère anormal de cette particularité à une époque aussi moderne, pense qu'il s'agit simplement ici de parchemin réglé en bleu [1]. Lorsque la page entière n'était pas teinte, on appliquait quelquefois la couleur de pourpre ou d'azur sur de larges bandes ou sur des compartiments encadrés.

La peau que l'on prenait pour fabriquer le parchemin était ordinairement la peau de mouton ; mais l'épiderme était laissé de côté : on n'utilisait que la pellicule moins rude située entre la chair et lui. Un parchemin de luxe, plus fin et plus blanc, se faisait dès l'origine avec le veau ; aussi a-t-il conservé, comme chacun sait, le nom de vélin. Des produits d'une finesse plus grande encore ont été fournis par la peau des agneaux mort-nés. Faut-il croire que l'on ait poussé la recherche plus loin, et qu'on ait été jusqu'à profaner pour cet usage la dépouille de l'homme? Un ancien bibliothécaire de la Sorbonne, le digne Gayet de Sansale, signale un exemplaire des *Décrétales* exécuté, d'après lui, sur peau humaine. Dans un autre de ses manuscrits, une Bible latine du XIIIe siècle, il a cru reconnaître l'agneau d'Irlande ; mais telle est la blancheur et la pureté du vélin de ce même volume, qu'un autre critique, l'abbé Rive, ne craignant pas d'enchérir, a voulu y voir de la peau de femme [2]. Ce sont là, suivant toute probabilité, propos de bibliophiles amoureux de leurs trésors. Ni l'un ni

1. *Cabinet des Mss.*, I, 212.

2. Franklin, *les Anciennes bibliothèques de Paris*, I, 297. Ces deux manuscrits existent à la Bibl. nat. sous les n°s 16265 et 16268 du fonds latin.

l'autre n'avait lu assurément les vers de certain moine de Nieul-sur-Autize, qui, sept ou huit cents ans à l'avance, a donné à leur assertion un curieux démenti. Ce religieux, répondant à la notification du décès d'un de ses frères, a inscrit sur le « rouleau des morts » cette amère réflexion :

Vilior est humana caro quam pellis ovina.
Extrahitur pellis et scribitur intus et extra;
Si moriatur homo, moritur caro, pellis et ossa[1].

« Plus vile que la peau de la brebis est la chair de l'homme. La première, au moins, on la détache, on s'en sert pour écrire dessus et dessous. Mais, si l'homme vient à mourir, on n'en garde rien, ni os, ni chair, ni peau. » Il faut le reconnaître, d'ailleurs, à l'honneur de notre espèce, on manquerait tout à fait de termes de comparaison pour établir que la matière d'un manuscrit a été découpée sur un corps humain, à plus forte raison pour spécifier qu'elle provient d'une femme.

Une fois la peau choisie et nettoyée, on la dégrossissait avec un rasoir, on la dégraissait et on la polissait à l'aide de la pierre ponce ou d'une dent d'animal, de façon à n'y laisser ni poils, ni taches, ni rugosités. Chacune de ces opérations assez délicates occupait des ouvriers spéciaux[2]. Mais il y avait des artistes universels qui, à l'instar du doyen dont parle la chronique de

1. Delisle, *Rouleaux des morts*, p. 390.

2. *Prius traditur (pellis) rasori, ut cum rasorio omnem superfluitatem, pinguedinem, scrupulos et maculas tollat; deinde supervenit pumex, ut quod rasorio auferre non potuit pumice deleatur, scilicet pili et talia minuta.* Pierre de Blois, éd. Schwarz, II, 19.

Saint-Trond, prenaient une simple peau de mouton et la rendaient à l'état de missel enluminé et noté, sans le concours d'aucun auxiliaire [1]; c'était aussi fort que le travail de certaines machines modernes, mais beaucoup plus long. Les monastères étaient, en effet, au moyen âge, les grandes usines où se confectionnait le livre. Cluny, entre autres, avait une fabrique de parchemin tout à fait prospère au XIIe siècle. Un des principaux offices, dans les couvents, était celui du *pergamenarius*, chargé de préparer aux copistes les feuilles dont ils se servaient. Mais l'Université de Paris, aux beaux jours de sa puissance, fit aux établissements monastiques une concurrence redoutable et sécularisa en partie la fabrication du parchemin. Sa nombreuse population de maîtres et d'écoliers en consommait une telle quantité, qu'il fallut bientôt en produire sur place et réglementer cette production. De là l'importance que prirent dans la capitale l'industrie et le commerce de la parcheminerie, qui a laissé son nom à une de ses rues. Les parcheminiers jurés de Paris, au nombre de quatorze (réduits à quatre en 1488, par suite de la vulgarisation du papier), examinaient les peaux, les approuvaient ou les refusaient, et en surveillaient la préparation. Ils étaient astreints à un serment devant le recteur et lui payaient une rente de seize sols parisis sur chaque botte de parchemin apportée dans la ville. Le monopole, la spéculation, l'accaparement leur étaient interdits. Ils avaient aussi une surveillance sur la fameuse foire du Lendit, le grand marché au parchemin,

1. *Graduale unum propria manu formavit, purgavit, punxit, sulcavit, scripsit, illuminavit, musiceque notavit syllabatim.* D'Achery, *Spicilegium*, II, 687.

où tous les ans, le lendemain de la Saint-Barnabé, se rendaient en procession, sur une file interminable, étudiants et professeurs, procureurs et marchands. Le recteur ouvrait les opérations par une bénédiction solennelle; les parcheminiers du roi, les membres de l'Université prélevaient d'abord leur part, et ce n'est qu'après eux que les débitants ordinaires étaient admis à s'approvisionner. Plus d'un procès surgit entre le recteur et l'abbaye de Saint-Denis, entre l'Université et les marchands, au sujet de ces privilèges, et plus d'une fois les turbulents écoliers changèrent en scènes de désordre la fête du parchemin; si bien qu'elle finit par être interdite. Elle était tout à fait tombée en désuétude sous Louis XIV, qui cependant confirma, le 28 août 1633, les droits de l'Université sur cette matière.

Le parchemin façonné au moyen âge se distingue du parchemin antique par des défauts et par des qualités. Il est moins égal, moins exempt de fibres et de rayures, moins bien battu; il n'a pas toujours une teinte uniforme; il présente des fentes ou des trous grossièrement raccommodés. En revanche, il est plus fort, plus durable, et il est toujours d'une certaine épaisseur, tandis que dans celui des Romains la dénudation extrême du tissu allait parfois jusqu'à l'inconsistance et à la transparence; c'est pourquoi on l'interpolait, dans certains manuscrits, de parchemin plus fort, de même qu'on soutenait les feuilles de papyrus en les interpolant de parchemin ordinaire. Mais, à partir du XIIIe siècle, la fabrication accomplit, quant à la finesse du grain, des progrès considérables, attestés par le vélin uni et velouté des livres d'heures de la noblesse.

Dans le nord de la France, on atteignit une blancheur et une perfection plus grandes que dans les provinces méridionales, en appliquant au besoin sur la peau un enduit minéral.

Chose étonnante, ce produit si universellement répandu, si peu coûteux à façonner en apparence, demeura toujours d'un prix élevé, et, à certaines époques, devint inabordable. C'est là, sans aucun doute, la raison d'être des palimpsestes. Il ne faut pas croire que l'usage déplorable d'effacer sur le parchemin des textes anciens pour leur substituer des écrits plus récents et d'une valeur souvent beaucoup moindre soit venu du mépris ou de l'indifférence des âges chrétiens pour la littérature païenne. Les Romains, nous venons de le voir, usaient déjà de ce procédé par économie, aussi bien sur le papyrus que sur le vélin. Trébatius, un ami de Cicéron, ne s'en faisait pas scrupule, et, trait de mœurs plus caractéristique, le grand écrivain lui-même le félicitait de son industrieuse parcimonie[1]. Leurs contemporains grattaient l'écriture avec la pierre ponce ou l'effaçaient avec l'éponge. On en fit autant plus tard, surtout à partir du IXe siècle, et dans certains monastères isolés où la matière première manquait, comme à Bobbio et à Grotta-Ferrata, d'où sont venus nos principaux palimpsestes.

Mais « voir là avec Michelet, dit M. Reinach, une Saint-Barthélemy des chefs-d'œuvre de l'antiquité faite au profit de la littérature de l'Église, c'est déclamer ; car l'on trouve aussi des textes classiques récrits par-

1 Cicéron, *Ad famil.*, VII, 18.

dessus des textes ecclésiastiques grattés [1] ». Fort heureusement, d'ailleurs, ces grattages ont été faits, en général, avec assez de maladresse pour permettre aux savants modernes de faire revivre entre les lignes, ou même sous les lignes du second texte, à l'aide d'un réactif chimique, les caractères du premier, et de les déchiffrer. C'est ce tour de force paléographique qui a rendu immortel le nom du cardinal Angelo Maï et de ses émules ; c'est à sa réussite qu'on doit la restitution de la *République* de Cicéron et d'une partie de ses *Discours*,

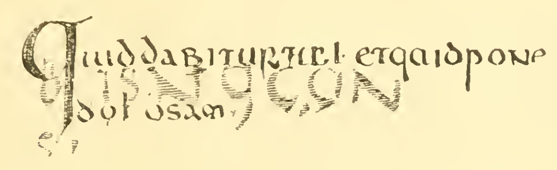


FIG. 4. — EXEMPLE DE PALIMPSESTE. IVe SIÈCLE.
(Tiré de la *République de Cicéron*, ms. du Vatican, reproduit par Wattenbach, *Exempla cod. lat.*, nº 17.)

des *Institutes* de Gaïus, de la correspondance de Fronton avec son élève Marc-Aurèle, et d'un bon nombre de fragments d'Euripide, de Plaute, de Tite-Live, de Strabon, etc.

La nécessité d'économiser le parchemin fit recourir encore à d'autres stratagèmes, qui parfois ne causent pas moins de tourment aux paléographes. La multiplicité des abréviations dans les manuscrits du moyen âge,

1. Reinach, *Manuel de philologie classique*, p. 42. Cf. Mone, *De libris palimpsestis*; Delisle, *le Cabinet des manuscrits*, III, 218, 225, etc.

l'habitude de citer les auteurs sans reproduire leur texte, en renvoyant simplement à l'ouvrage par une indication aussi sommaire que possible, la finesse exagérée de certaines écritures, sans parler des tours de force comme en exécutait cet habile calligraphe qui, au dire de Pline, avait fait tenir l'*Iliade* dans une coquille de noix, phénomène dont le savant Huet entreprit un jour de démontrer la possibilité, tout cela provient de la même cause. Les troubles de l'époque barbare occasionnèrent notamment des disettes terribles, comme pour le papyrus. Encore au VIII[e] siècle, la cherté du parchemin était telle, qu'un moine de Saint-Gall était obligé, pour écrire un livre, de se procurer successivement chaque feuillet, en l'achetant à grand'peine et, pour ainsi dire, en le mendiant. En 1120, un autre religieux, un Anglais celui-là, chargé de faire une copie de la Bible, ne put venir à bout de recueillir dans toute l'Angleterre la quantité nécessaire. Un peu plus tard, Gui, comte de Nevers, ayant offert à un couvent de chartreux des vases d'argent, les religieux le remercièrent et lui demandèrent en place, comme un présent de haute valeur, une provision de parchemin[1]. Le roi Charles V dépensait cinquante francs (qui vaudraient vingt fois plus aujourd'hui) pour le vélin d'une Bible. En 1467, le duc de Bourgogne payait le parchemin employé par un de ses écrivains, Yvonnet le jeune, à raison de seize sols le cahier. Une quarantaine d'années après, le cardinal d'Amboise ne dépensait plus que dix sols par cahier pour le magnifique exemplaire de la

1. Millin, *Antiquités nationales*, V, 67.

Fleur des histoires qu'il faisait exécuter par ses artistes. Les comptes des frères de Sainte-Croix de la Bretonnerie, à Paris, pour l'année 1524, portent quatre livres quatre sols pour « quatre douzaines et demye de parchemin », et neuf livres seize sols pour « sept douzaines de grand vélin, au pris de vingt-huit solz parisis la douzaine[1] ». Comme on le voit, cette marchandise avait diminué de valeur au XVIe siècle : c'est qu'alors le papier lui faisait une concurrence redoutable et déjà victorieuse.

Le parchemin s'employa longtemps en rouleau pour les actes. On cousait ou l'on collait ensemble autant de peaux que le notaire en demandait pour son expédition, et celui-ci ne se faisait pas faute, à partir du XIVe siècle surtout, d'allonger sa rédaction d'une quantité de formules plus ou moins utiles ; de sorte que les chartes conservées dans nos archives se déroulent quelquefois sur une longueur invraisemblable. Un chef-d'œuvre en ce genre est l'enquête faite contre les Templiers, qui mesure plus de soixante-dix pieds. Cette forme antique, plus incommode pour le parchemin que pour le papyrus, à cause de l'épaisseur du premier, disparut peu à peu, sous les Valois, pour faire place aux cahiers et aux registres. Un système plus primitif consistait à laisser à la peau de mouton sa disposition naturelle, afin de n'en pas perdre un morceau : sur telle charte originale, par exemple, on reconnaît la place des épaules ou la naissance des pattes de l'animal. Mais, pour ce qui est du manuscrit en parchemin, sa vraie

1. La douzaine de peaux, probablement. Delisle, *op. cit.*, I, 255, et III, 328 ; Franklin, *les Anciennes bibliothèques de Paris*, I, 331 ; *Bibl. de l'École des chartes*, an. 1849-50, p. 249.

forme a été, depuis l'origine, celle du *codex*, appliquée plus particulièrement par les Romains à leurs *libelli* ou petits livres, et conservée par les modernes à l'exclusion de toute autre. A peine connaît-on quelques exceptions, qui sont plutôt des curiosités, comme le *Pentateuque* de Bruxelles, écrit sur cinquante-sept peaux roulées, ou comme la *Vie de Nostre-Dame* dont fait mention le catalogue de la librairie de Charles d'Orléans, à Blois, et qui avait la même forme. En effet, la peau apprêtée offrait, contrairement au papyrus, la facilité d'écrire des deux côtés, et, pour profiter de cet avantage, qui procurait encore une économie, il fallait renoncer aux rouleaux, peu maniables pour le lecteur lorsqu'il doit aller de l'une à l'autre face. Les *codices* ont donc toujours été *opistographes*, et ainsi les livres ont été composés, non plus de feuilles, mais de pages, *paginæ*, nom appliqué primitivement aux colonnes du *volumen*. Cependant, jusqu'à la fin du moyen âge, on a gardé l'habitude de numéroter les feuillets, et non les pages. Ce numérotage ou cette pagination a coexisté longtemps avec le système des *réclames* et des *signatures*, par lesquelles le copiste indiquait au relieur l'ordre des cahiers composant le manuscrit, puis a fini par le remplacer tout à fait. Ces cahiers comprenaient le plus souvent quatre feuilles (*quaterniones*). Tantôt ils étaient écrits avant d'être réunis ensemble, tantôt les livres étaient cousus et même reliés avant de recevoir l'écriture; et c'est pourquoi l'on remarque à la fin de tant de manuscrits un certain nombre de feuillets blancs. Dans ce dernier cas, ce sont des registres, et l'on ne peut naturellement y trouver ni réclames ni signatures. Le

format des *codices* a toujours été extrêmement variable, plus encore que celui de nos volumes modernes ; généralement il se rapproche davantage de la forme carrée.

Nous n'avons point parlé, en énumérant les matières subjectives de l'écriture appartenant au règne végétal, du papier moderne. C'est qu'en effet il apparaît à peine dans la période antérieure à la découverte de l'imprimerie, et qu'il n'eût pas été naturel de le mentionner avant le parchemin, dont il prit la place fort tard dans les manuscrits, et jamais complètement. Bien que l'on fasse remonter son origine aux anciens Chinois, aux Japonais, ou aux Arabes, qui auraient servi d'intermédiaires entre eux et les peuples d'Occident, ces derniers paraissent n'avoir eu aucune notion du papier avant le xe siècle. Encore celui qu'ils connurent d'abord, provenant des papeteries grecques, n'était-il qu'un produit assez grossier, connu jusqu'à présent sous le nom de papier de coton *(charta bombycina)*. On le croyait fait avec de la ouate battue, encollée ou polie avec une dent d'agate. Il était si inconsistant que l'encollage se dissolvait à l'humidité et que la matière première revenait alors à son état naturel. Mais c'est à tort que les diplomatistes imputaient au coton ce défaut de solidité. Les Bénédictins, Meermann et d'autres savants se sont évertués depuis le siècle dernier à établir une différence entre le papier de coton et le papier de chiffe, qui est notre papier ordinaire, et dont la base est le lin ou le chanvre. Or, des expériences toutes récentes viennent de démontrer que le premier n'a très probablement jamais existé et que ce qu'on a pris pour lui était simplement du papier de chiffe plus grossier, collé à la

résine. Il est assez facile de discerner, à l'aide d'un fort microscope et de la lumière polarisée, les fibres du coton de celles du lin ou du chanvre. C'est en appliquant ce procédé scientifique aux plus anciens spécimens de papier connus en Europe que M. Briquet, de Genève, et M. Giry, de Paris, en ont établi la parfaite identité[1].

Du reste, le papier de chiffe se fabriquait en France à une époque relativement assez reculée, puisque Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, nous parle, vers 1125, d'un produit fait avec des « rognures de vieux linges », et qu'une charte de l'évêque de Lodève autorisait, en 1189, la construction d'un moulin à papier sur l'Hérault[2]. Seulement les échantillons parvenus jusqu'à nous ne sont pas tout à fait aussi anciens. L'*Art de vérifier les dates* cite bien, à l'article de Hugues II, comte de Chalon-sur-Saône, une charte en papier de l'an 1075 : mais on ne l'a jamais vue. Des rapports d'enquêteurs ou de commissaires royaux écrits en 1248 et en 1272, les coutumes de Figeac, datées de 1302; l'interrogatoire des Templiers à Carcassonne, en 1307; tels sont les plus vieux documents sur papier qu'exhibent nos Archives. La Bibliothèque nationale possède une lettre, adressée en 1315 par le sire de Joinville au roi Louis X, qui a lontemps passé pour le premier monument de ce genre conservé chez nous; on voit que la science a marché.

En Italie, on cite un registre du notaire Giovanni Scriba remontant à 1154, aux archives de Gênes; le *Liber*

1. V. le *Journal de Genève* du 29 octobre 1884 et les récents travaux de M. Briquet. Cf. la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, an 1884, p. 700.

2. *Bibl. Cluniac*, col. 1070; *Gallia Christiana*, VI, 540.

plegiorum, de 1223, aux archives de Venise; et plusieurs manuscrits de 1259, 1273 et 1274, aux archives d'Udine, de Bologne, de Fabriano. L'Espagne, qui, d'après divers auteurs, aurait eu la primeur de l'invention et l'aurait tenue des Arabes, a souvent invoqué à l'appui de cette prétention un traité conclu en 1168 entre les rois de Castille et d'Aragon. Mais ce traité, que l'on peut voir aux archives de Barcelone, n'existe (nous nous en sommes assuré) qu'à l'état de transcription, sur un registre qui a environ deux cents ans de moins, et le plus ancien écrit sur papier que renferme ce dépôt est un autre registre de chancellerie remontant au plus à 1237. A la bibliothèque royale de Berlin, on montre un manuscrit de l'an 1032; mais il est de langue et d'origine orientales, et l'Allemagne ne peut guère citer d'exemple antérieur à la lettre de l'empereur Frédéric II, écrite en 1308[1].

Donc, en somme, et jusqu'à nouvel ordre, notre pays est encore un des premiers qui aient connu et fabriqué le papier moderne. Il le vit se propager rapidement au XIVe siècle, et surtout à partir de Philippe de Valois. Sous ce prince, d'autres moulins à papier étaient établis sur la Seine, à Troyes. Puis, en 1415, l'Université accordait aux papetiers des privilèges qui les assimilaient aux parcheminiers, fait considérable dans l'histoire de la nouvelle invention et marquant son avènement définitif. Néanmoins, dans les manuscrits proprement dits, le papier ne se substitua guère au parchemin que durant le cours du XVe siècle,

1. V. Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica*, III, 61.

c'est-à-dire, au moment même où naissait l'imprimerie, dont il devait si puissamment aider le développement.

Dans cette première période de son existence, il est généralement assez épais, et son épaisseur est en raison directe de son ancienneté. Il offre des vergeures et des pontuseaux très marqués, des filigranes variés et bien dessinés, dont la classification méthodique, quand elle pourra se faire, aidera à reconnaître la provenance de chaque espèce et jettera un grand jour sur les origines de notre papeterie[1]. Enfin, il est déjà remarquable par sa solidité et sa souplesse, qualités qui devaient promptement le faire préférer à toutes les matières précédemment usitées. Son prix de revient, aussi élevé d'abord que celui du parchemin, mais abaissé bientôt dans des proportions considérables, contribua largement aussi à son merveilleux succès. L'énumération des procédés de plus en plus perfectionnés employés pour la fabrication de cette matière, aujourd'hui si commune, et des innombrables variétés inventées par l'industrie européenne, en particulier par l'industrie française, appartient à l'histoire du livre moderne.

Ce n'est pas tout de voir sur quoi l'homme a écrit aux différentes époques : nous devons nous demander maintenant avec quoi. Les instruments de l'écrivain ont nécessairement dû varier suivant la nature de la substance sur laquelle son talent avait à s'exercer. Sur

1. On peut consulter dès à présent, sur l'histoire de cette industrie, *le Papier dans l'antiquité et les temps modernes*, par M. Egger, les Rapports du jury de l'Exposition universelle de 1867, II, 103 et suiv., l'ouvrage déjà cité de Géraud, p. 34, l'*Étude sur les filigranes* de Midoux et Matton, les *Nuove effemeride Siciliane, loc. cit.*, etc.

la pierre, la brique, les métaux, le bois, sur la cire même et sur tous les corps durs en général, les caractères ont presque toujours été tracés à la pointe sèche. Cette pointe, en fer, en bronze ou en os, pourvue d'un manche sur lequel elle pouvait quelquefois se replier, s'appelait chez les Romains *graphium* ou *stylus*. Le style ou stylet ne servait pas seulement à cet usage pacifique : il faisait, comme l'on sait, des blessures mortelles, et sa forme aiguë nous l'explique facilement. L'extrémité du manche était souvent aplatie, pour permettre d'effacer ce qui était écrit sur la cire et de la rendre unie ; d'où l'expression si connue : *stylum vertere*. Cet instrument, dont nos musées renferment de nombreux spécimens, resta à peu près le même au moyen âge.

Saint Jérôme nous dit dans une de ses lettres : « Le stylet écrit sur la cire, le roseau sur le papyrus ou le parchemin [1]. » Ce roseau, bien distinct de celui qui fournissait le papier d'Égypte, n'appartenait pas, comme lui, à une espèce déterminée. Il se récoltait, par conséquent, un peu partout ; mais les anciens le prenaient de préférence sur les bords du Nil, à Memphis, et dans le lac Anaïtique, en Arménie. On le nommait ordinairement *calamus*, mot qui éveille immédiatement le souvenir des pastorales antiques et dont le diminutif a produit dans notre langue celui de « chalumeau ». On réunissait les *calami* en faisceaux, et on les conservait dans un étui spécial (*theca calamaria*), joint quelquefois à l'encrier, comme on le voit sur un marbre des cata-

1. S. Jérôme, *Epist.*, 12

combes. On les taillait comme nos plumes d'oie, en fendant un de leurs bouts par le milieu, au moyen d'un canif. Mais on comprend que leur pointe n'offrait pas assez de fermeté : on avait beau l'affiler avec la pierre ponce ou avec une pierre à aiguiser ; elle s'émoussait très vite sur les rugosités du parchemin ou du papyrus. C'est ce qui fit abandonner de bonne heure le roseau, dont l'usage s'est perpétué toutefois chez les peuples d'Orient. Les Romains fabriquèrent quelques *calami* en bronze, dont l'extrémité équivalait à nos plumes métalliques. Ils se servirent aussi de pinceaux, comme les Égyptiens et les Chinois, mais plutôt pour les encres d'or ou de cinabre que pour l'encre ordinaire. Le véritable remplaçant du roseau primitif fut la plume d'oiseau, qui figure déjà sur les colonnes Trajane et Antonine, et dont il est fait mention dans Isidore de Séville, Bède, etc. Les écrivains représentés dans les peintures de l'époque carlovingienne ont à la main un instrument s'amincissant vers le haut et ressemblant à une plume de cygne ou d'oie dépourvue de ses barbes. C'est, en effet, l'oie qui eut, comme l'on sait, jusqu'aux temps modernes, le privilège de prêter son secours à la calligraphie. Toutes ses plumes ne furent pas employées à cet usage, mais seulement celles de l'aile, dites plu-

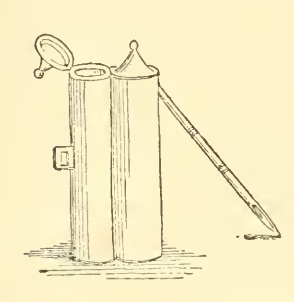


FIG. 5.
CALAMUS ANTIQUE AVEC ÉTUI.
(D'après une peinture de Pompéi, reproduite par Daremberg et Saglio, *Dict. des Antiques*, p. 811.)

mes *rémiges*. On leur faisait subir une préparation spéciale, que les Hollandais perfectionnèrent en les plongeant dans un bain de cendres chaudes; de là vint la célébrité des plumes *hollandées*. Les plumes d'oie conservèrent dans tout le moyen âge une certaine valeur : on les vendait encore quatre sols dix deniers parisis le demi-cent, en 1524 [1]. Les plumes de pélican, de grue, de cygne furent employées par exception. Dès le XIVe siècle, on commença à fabriquer des plumes de fer ou d'airain.

Le crayon de plomb, pour régler ou pour écrire, était également connu des anciens; mais il avait chez eux la forme d'une plaque ronde et mince, qui dispensait de le tailler. Cependant les plus vieux manuscrits, jusqu'au XIe siècle environ, sont réglés à la pointe sèche; quelques-uns, en très petit nombre, à l'encre rouge. Au XIIe, on commença à se servir de crayons en forme de lancette, et l'on en fit même des objets de luxe. Plusieurs de ces instruments, d'un âge un peu plus récent, ont été retrouvés au fond de la Seine : ils étaient surmontés d'un écusson ou d'un croissant, ornés de croix ou de fleurs de lis. Un d'eux porte même le nom de son propriétaire : *Karoli scriptoris*. M. Forgeais en a publié les dessins dans le *Musée archéologique*. Quant à la plombagine ou mine de plomb, on commença vers la fin du moyen âge à s'en servir et à l'enfermer dans un tube de bois. La réglure se faisait, pour plus de régularité, au moyen d'un compas ou d'une planchette de

1. Voy. Daremberg et Saglio, *Dict. des Antiquités*, au mot *Calamus*; le P. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, II, 88; Franklin, *op. cit.*, I, 331.

la largeur de l'interligne (*postis ad regulandum*). Souvent aussi la place de chaque ligne était déterminée à ses deux extrémités par des trous percés dans le parchemin avec un poinçon ; on fixait de même l'étendue des marges et des colonnes. Sur le papier, lorsqu'il apparut, les lignes furent plutôt tracées en couleur et avec un tire-ligne.

Les instruments destinés à effacer étaient principalement l'éponge et le grattoir. L'éponge, avec laquelle on essuyait également le roseau, faisait disparaître l'écriture ancienne aussi bien que l'écriture fraîche, et sur le papyrus comme sur le parchemin. Les grattoirs ou canifs (*rasoria*, *scalpra*) étaient, dès l'antiquité, composés d'un manche en os ou en métal et d'une lame se refermant dans une rainure. On en trouve d'autres tout d'une pièce et tranchants des deux côtés. Les scribes du moyen âge sont toujours représentés tenant le grattoir de la main gauche au moment où ils écrivent; de cette manière, ils pouvaient effacer ou corriger leurs fautes à mesure qu'ils en commettaient [1].

L'étui ou la boîte où l'on renfermait les roseaux, et plus tard les plumes, contenait souvent aussi le canif, le compas, des ciseaux et d'autres objets. Il devenait alors l'*écritoire* (*scripturale*, *scriptionale*). Cet ustensile avait son importance dans le mobilier de nos pères. Ils le suspendaient volontiers à leur ceinture, et, de nos jours encore, il n'est pas rare de le rencontrer ainsi porté par quelque vieil écrivain turc ou juif dans les rues tortueuses de Constantinople. D'autres fois, ils

1. Voy. la figure du clerc écrivant, ci-après, p. 47.

le casaient dans l'intérieur du siège sur lequel ils s'asseyaient pour écrire, comme le montre une vieille image du *Magasin pittoresque*. Il faisait partie du trousseau que les novices devaient apporter avec eux en entrant dans certains monastères. A Saint-Guilhem-du-Désert, en Aquitaine, le règlement obligeait tout nouveau religieux à fournir deux écritoires garnies ; et bien garnies, s'il en était là comme chez les chartreux, où le *supellectile* du copiste comprenait, d'après la coutume établie par le prieur Guigues en 1110, plumes, craie, canif, compas, poinçon, planche à régler, règle, stylet, plomb, tablettes, deux rasoirs ou grattoirs, deux encriers[1]. Le plomb dont il s'agit ici peut être, soit le crayon, soit le fil à plomb qui souvent fixait le vélin sur une planche, ainsi qu'on le voit encore par l'estampe dont nous venons de parler. L'encrier ne doit pas être confondu avec l'écritoire, comme il paraît l'avoir été par Viollet-le-Duc[2]. Le premier pouvait être renfermé dans la seconde ; mais il en était très fréquemment détaché. Chez les anciens, les encriers communs étaient en terre cuite et en forme de vase ; les encriers de luxe, en bronze décoré d'or ou d'argent, étaient parfois à double compartiment, de manière à pouvoir contenir deux encres différentes. On a trouvé des spécimens des uns et des autres dans les fouilles de Pompéi. Au moyen âge, l'encrier, appelé *calemart* ou *galemart* (de *calamarius*), a presque toujours affecté la forme d'un cornet ou d'une corne, et plus d'un de nos écoliers per-

1. Voy. Du Cange, au mot *Cornu*.
2. *Dict. du mobilier*, II, 94 et suiv.

pétue, sans s'en douter, cette vieille tradition lorsqu'il se fabrique des encriers en papier. Tantôt il était placé à côté de l'écrivain dans une boîte spéciale ou dans l'*escriptouère;* tantôt il était piqué sur le bras de son fauteuil, sur sa table ou sur son pupitre. Ce dernier meuble (*scriptionale*) atteignait, quand il n'était pas destiné à être mis sur les genoux, des proportions considérables: il était monté sur pieds, muni de crémaillères, de tablettes, de charnières, et d'une décoration plus ou moins élégante suivant l'époque et le propriétaire [1].

Quant à l'encre elle-même, sa composition a beaucoup varié. L'*atramentum* des Romains n'était qu'un composé de noir de fumée, de gomme et d'eau, ce qui facilitait singulièrement le rôle de l'éponge sur les palimpsestes. Pline savait cependant qu'une légère addition de vinaigre donnait à ce liquide plus de ténacité. L'encre de sèche ou *sepia* était également connue de ses contemporains, ainsi qu'une certaine encre indienne offrant une grande analogie avec l'encre de Chine, qui était elle-même un produit à base de sèche, suivant la conjecture de M. Chevreul. Au XIe siècle, d'après une recette du moine Théophile, on écrivait avec un mélange d'eau, de vin et de noir obtenu avec le bois d'épine. Dans le suivant, on commença à employer le sulfate de fer et la noix de galle: il en résulta une encre mordante (*incaustum*) se rapprochant beaucoup de la nôtre. Dans un certain nombre de manuscrits, cette encre a souffert de l'action du temps: elle a pris, pour le malheur des yeux chargés de les déchiffrer, une teinte rousse ou

1. Viollet-le-Duc a reproduit plusieurs de ces pupitres dans son *Dictionnaire du mobilier*, I, 238 et suiv.

blanchâtre[1]. Cette altération se remarque surtout dans

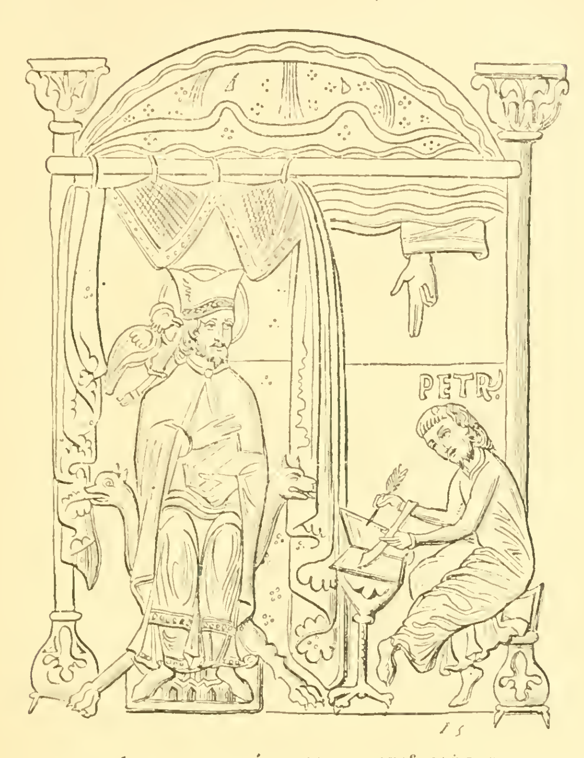


FIG. 6. — CLERC ÉCRIVANT, XVIe SIÈCLE.

(D'après un manuscrit de Laon, reproduit dans l'ouvrage d'E. Fleury, 1re partie, pl. 21.)

les écritures des XVe et XVIe siècles. Mais, en revanche,

1. Voici une autre recette du XIIe siècle, indiquée par le P. Cahier (*op. cit.*, p. 87) :

> *Vitreoli quarta, mediaque sit uncia gummæ,*
> *Integra sit gallæ, superaddas octo falerni.*

on est frappé du brillant et de l'état de conservation du liquide dont se sont servis, au milieu du moyen âge, une multitude de scribes. Somme toute, il faut admirer ces hommes de labeur d'avoir, avec des éléments aussi imparfaits, légué à la postérité tant de chefs-d'œuvre calligraphiques : « patience et longueur de temps » ont accompli par eux des tours de force à peine compréhensibles pour leurs successeurs.

Des encres de couleur et des encres métalliques ont été usitées pour embellir les manuscrits : nous en parlerons dans les chapitres consacrés à leur décoration.

CHAPITRE II

L'ÉCRITURE

Origines de l'art d'écrire. — L'écriture grecque dans l'antiquité et le moyen âge. — Formation de l'alphabet latin. — Écritures romaines : capitale, onciale, minuscule, cursive. — Écritures mérovingienne, carlovingienne et romane. — Minuscule et cursive gothiques. — Écritures étrangères : wisigothique, lombardique, anglo-saxonne, allemande. — Résumé de l'histoire de l'écriture.

L'origine de l'écriture, comme celle du langage, à laquelle elle se rattache par des liens étroits, sera toujours un problème insoluble. Elle peut être éclairée par le raisonnement; mais on ne parviendra pas à l'établir scientifiquement sur des faits, parce qu'elle remonte à des temps très voisins de la naissance de l'humanité, sur lesquels les faits nous manquent. Contentons-nous donc des résultats obtenus jusqu'à présent par l'induction et par la comparaison intelligente des alphabets antiques. Le premier de ces résultats, et l'un des plus indiscutables, c'est que l'écriture, comme toutes les grandes découvertes, n'a pas été inventée tout d'une pièce, mais a mis de longs siècles à se produire, à se compléter, à se perfectionner. Les

premiers hommes qui ont voulu écrire ont simplement dessiné l'objet dont ils voulaient parler : c'est là le genre primitif de l'écriture ; c'est l'écriture *hiéroglyphique*. Nous en constatons l'usage chez plusieurs peuples qui ont conservé fort tard les traditions originelles, chez les Chinois, les Assyriens, les Égyptiens, les anciens Mexicains, les Mayas du Yucatan.

Les caractères figuratifs, comme les appelle Champollion, ne durent pas suffire longtemps à l'homme. S'il pouvait, à la rigueur, représenter avec eux tous les objets matériels, il lui était interdit d'exprimer par leur moyen les rapports de ces objets entre eux et la foule des idées qui germaient, chaque jour plus développées, dans son cerveau. De là une deuxième manière, à laquelle arrivèrent spontanément et presque simultanément les races antiques que nous venons de nommer : l'écriture *idéographique* ou *symbolique*. Dans celle-ci, des symboles ou des tropes graphiques se mêlent aux hiéroglyphes pour peindre les idées, les actions, les qualités, les abstractions. Elle offre un amalgame de dessins et de signes emblématiques. La convention est déjà introduite dans l'écriture : c'est le principe fécond d'où sortira le troisième et dernier genre, qui sera la perfection.

La grande métamorphose, le grand progrès, nécessité par la multiplication croissante des choses à exprimer, consista à passer de la représentation des idées à celle des sons. Se figure-t-on l'importance colossale de cette merveilleuse invention, auprès de laquelle pâlissent toutes celles des temps modernes, et l'enthousiasme qu'elle dut exciter chez les premiers initiés ? Désormais

on allait pouvoir écrire tout ce que l'on disait, écrire comme l'on parlait, raconter ce qu'on voudrait, à l'aide d'un ensemble de signes infiniment plus simples, plus fixes, plus réguliers : le *caractère* était né, avec l'écriture *phonétique*. Les premiers caractères ne répondirent qu'aux syllabes et, par conséquent, furent encore assez compliqués. Bientôt un dernier pas fut franchi : on décomposa la syllabe en lettres, en voyelles et en consonnes, et l'alphabet fut trouvé. Les peuples qui se servaient des hiéroglyphes, et des idéogrammes ne parvinrent pas tous à cette conception parfaite du phonétisme. Les Aztèques du Mexique, les Chinois en restèrent à l'écriture syllabique ou bien au *rébus;* les derniers en sont même encore là, après quarante siècles de leur prétendue civilisation. Mais les Égyptiens eurent de bonne heure des lettres véritables, et enfin un alphabet complet fut composé par les Phéniciens, ces grands négociants de l'antiquité, qui le répandirent pour les besoins de leur commerce chez les Hébreux, dans une partie de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe. Un des leurs, le légendaire Cadmus, ou tout autre, l'importa en Grèce, d'où il se propagea peu à peu en Occident. Les auteurs grecs et latins, Diodore de Sicile, Clément d'Alexandrie, Pline, Lucain, Pomponius Mela, sont à peu près unanimes à rendre hommage sur ce point au génie de la race phénicienne ou syrienne [1].

Nous ne nous occuperons ici que de l'écriture pho-

1. Voy. leurs témoignages, avec beaucoup d'autres détails intéressants sur la matière, dans la remarquable étude de François Lenormant, insérée au mot *Alphabetum* dans le *Dict. des Antiquités* de MM. Daremberg et Saglio.

nétique, la seule qui nous ait laissé des monuments dignes de porter le nom de livre. Dans le nombre de ses ramifications, nous envisagerons de préférence l'écriture grecque, et surtout l'écriture latine, devenue celle de la plupart des nations européennes, et à laquelle appartient l'immense majorité de nos manuscrits.

L'alphabet primitif des Grecs ressemblait beaucoup à celui des Phéniciens, comme on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur les tableaux comparatifs établis par François Lenormant[1]. On a cru longtemps, sur la foi de plusieurs auteurs anciens, qu'il ne se composait que de seize lettres, augmentées successivement de sept par le célèbre Palamède et par le poète Simonide. Mais des travaux récents ont démontré qu'au contraire l'alphabet cadméen, comme le phénicien ou l'hébreu, comptait vingt-deux lettres, que ce nombre fut réduit à seize ou à dix-huit par les grammairiens postérieurs, pour être porté à vingt-cinq le jour où toute la Grèce adopta l'alphabet ionien (403 avant J.-C.). Les Grecs, toujours à l'instar des Phéniciens et des Hébreux, ont d'abord tracé leurs caractères en allant de droite à gauche, contrairement à nous ; plus tard, ils conduisirent alternativement les lignes de droite à gauche et de gauche à droite : c'est ce qu'on a nommé l'écriture *boustrophédone,* parce qu'elle rappelle la marche du bœuf qui creuse son sillon. Le Musée britannique en possède encore un spécimen dans une inscription grecque provenant d'un piédestal de statue. Un curieux du

1. Daremberg et Saglio, *Dict. des Antiq., loc. cit.*

moyen âge avait imaginé, sans doute pour satisfaire tous les goûts, une autre inscription pouvant se lire dans les deux sens, et présentant des deux manières la même signification :

ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ.

Les caractères grecs se rapprochèrent insensiblement, pour la plupart, des formes qui sont restées celles des Latins, et l'on a remarqué que les lettres ioniennes, en particulier, différaient fort peu des majuscules adoptées à l'origine de l'imprimerie. Ils formèrent quatre genres d'écriture :

1° La *capitale*, employée généralement pour les inscriptions et les lettres initiales.

2° L'*onciale*, autre espèce de majuscule, plus arrondie, comportant peu ou point d'accents, et dont on retrouve des exemples dans les papyrus d'Égypte et d'Herculanum, ainsi que dans les plus anciens manuscrits du fonds grec de notre Bibliothèque nationale.

3° La *cursive*, usitée depuis l'an 200 avant J.-C. ou environ, jusqu'au VIIe siècle de notre ère, et facile à reconnaître sur les monuments écrits du musée du Louvre. Le British Museum en possède peut-être l'échantillon le plus curieux : c'est une pétition adressée par Ptolémée le Macédonien au sous-administrateur Sarapion, pour faire délivrer une provision d'huile due à deux sœurs qui étaient attachées au temple de Sérapis, à Memphis. Cette pièce, trouvée au Sérapeum même, est d'une antiquité presque invraisemblable : elle remonte à l'an 152 avant J.-C.

4° La *minuscule*, qui a dominé ensuite, et qui ressemble aux caractères des éditions grecques du xv[e] et du xvi[e] siècle.

Ces deux derniers genres étaient susceptibles d'une grande finesse ; qualité poussée quelquefois à l'extrême, comme le prouverait cet exemplaire de l'*Iliade* renfermé dans une coquille de noix, dont nous avons déjà parlé ; mais cette copie, qui avait été vue par Cicéron, au dire de Pline [1], était un tour de force exceptionnel,

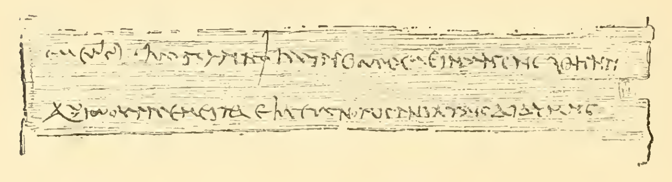


FIG. 7. — CURSIVE GRECQUE ANTIQUE. 152 AV. J.-C.
(D'après un papyrus du British Museum, reproduit dans le recueil de la *Palæographical Society*, n° 1.)

digne du distique cité par Ælien, contenu dans l'écorce d'un grain de blé, ou du portrait de la reine Anne conservé au British Museum, offrant, dans un espace grand comme la main, la matière d'un ouvrage in-folio. Néanmoins, l'écriture grecque a toujours conservé une netteté remarquable. Elle a peu varié depuis sa formation complète, et la plupart de ses procédés sont passés dans l'écriture latine. Il faut en excepter cependant un usage singulier, auquel les peuples occidentaux se sont montrés rebelles, et avec raison : les scribes de race

1. Pline, VII, 21.

hellénique traçaient souvent en majuscules, non pas la lettre initiale de chaque phrase, mais la première lettre de la ligne suivante, quelle qu'elle fût; de sorte que, dans leurs manuscrits, on rencontre des majuscules au milieu d'un mot, quand ce mot se trouve commencé à une ligne et terminé à une autre. Quelquefois même, pour surcroît de confusion, cette grande lettre malencontreuse est rejetée hors du texte ; elle est mise en vedette à la marge, contrairement au système usité pour nos alinéas, dont la lettre initiale est reculée en dedans de l'alignement. Il est vrai que ces inconvénients ne se présentent guère d'une façon régulière qu'à partir de l'an 800 ou environ, et qu'alors les Grecs sont devenus des Byzantins.

Mais ne médisons pas trop des calligraphes de Byzance : ils nous ont légué des chefs-d'œuvre. Sans parler de la vénérable Bible du v[e] siècle publiée en fac-similé typographique par Tischendorf, et qui a passé longtemps pour notre plus ancien manuscrit, voici un exemplaire des Épîtres de saint Paul, presque aussi ancien, en onciales droites, carrées, qui tiennent du dessin et rappellent vaguement la typographie ; voici un Grégoire de Nazianze, exécuté pour l'empereur Basile le Macédonien, et dont les caractères non moins réguliers, quoique penchés, sont relevés par des peintures de toute beauté[1]. Il faudrait, pour citer tout ce qui est digne d'attention dans le seul fonds grec de notre grande Bibliothèque, passer en revue une série considérable d'exemplaires de l'Ancien et du Nouveau Tes-

1. Bibl. nat., mss. grecs 9, 510, et Coislin, 202.

tament, des œuvres des Pères, des philosophes et des poètes antiques. Tout ce qui concerne, au point de vue paléographique et calligraphique, ces précieux débris d'une longue et brillante civilisation a été dit par le P. Montfaucon et résumé plus récemment dans l'ouvrage de M. Gardthausen, publié à Leipzig [1].

Ce ne sont pas seulement les Hellènes et leurs descendants qui ont travaillé à multiplier les trésors de leur littérature ou les monuments de leur langue. En France, comme en d'autres pays, on s'y est évertué dans tout le cours du moyen âge, bien que la connaissance du grec fût alors peu répandue. Les moines de Saint-Denis, entre autres, pensaient rendre hommage à leur patron en cultivant cette branche de la science littéraire ; ils affectaient d'écrire son nom sous la forme originale ΔΙΟΝΥCΙΟC ; ils conservaient dans leur bibliothèque plusieurs livres grecs (ils avaient même des livres arméniens) et nous en ont transcrit quelques-uns [2]. Les copistes qui voulaient faire montre de leur savoir terminaient les manuscrits latins par une souscription ou par un *explicit* en grec, et, lors même qu'ils ignoraient cet idiome, ils aimaient à prouver qu'ils savaient du moins l'écrire : aussi nous ont-ils laissé plus d'un spécimen de ces phrases curieuses dont les mots appartiennent à une langue et les caractères à une autre [3]. Les paléographes ont observé, du reste, que les souscriptions ou signatures de copistes,

1. Montfaucon, *Palæographia græca,* 1708, in-f°; Gardthausen, *Griechische Palaographie,* 1879, in-8°.

2. Delisle, *Cabinet des mss,* I, 204.

3. *Ibid.,* II, 112; III, 240.

ainsi que la date de l'achèvement des exemplaires, se rencontraient bien plus fréquemment dans nos manuscrits grecs que dans les autres, et c'est là une preuve certaine du soin ou de l'amour-propre qu'on apportait à leur exécution. Lorsque les savants de Byzance, chassés par les Turcs, introduisirent chez nous le culte passionné de leur littérature nationale, on vit les princes, les riches amateurs, se piquer à leur tour d'*hellénisme* et faire copier pour leur bibliothèque particulière une foule d'ouvrages grecs. En voici un exemple entre mille, fort peu connu jusqu'ici et doublement curieux. Un de ces émigrés, Georges Hermonyme, transcrivit dans sa langue natale un psautier et un évangile qui lui avaient été demandés par David Chambellan, lieutenant général à Bourges, puis conseiller au grand conseil du roi. Le digne magistrat a pris soin de nous instruire lui-même, dans une note placée

FIG. 8. — ÉCRITURE GRECQUE DU MOYEN AGE. XIIe SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de saint Jean Chrysostome, Bibl. nat., grec 202.)

en tête de son évangéliaire, des détails relatifs à la confection de ce volume. Et il ajoute, non sans une teinte de mélancolie : « C'était l'année d'avant mon mariage. A cette époque, je brûlais d'un beau zèle pour l'étude des lettres grecques. Les soucis conjugaux ont interrompu cette ardeur; cependant, depuis que je suis marié, j'ai encore pu me livrer furtivement à la lecture du grec et même de l'hébreu[1]. »

Un peu plus tard, comme on le sait, François Ier poussa cette même passion au point de faire rechercher à grands frais, en France comme à l'étranger, tous les manuscrits d'origine ou de langue hellénique, et, sur les indications d'un lettré fugitif accueilli avec faveur à sa cour, Jean Lascaris, il en acquit une quantité pour composer sa bibliothèque de Fontainebleau.

L'alphabet et l'écriture des Grecs avaient passé, avant la fondation de Rome, chez les Étrusques, les Osques et les autres populations primitives de l'Italie. Cependant ce ne sont pas ces dernières qui les communiquèrent aux Romains : ils les empruntèrent directement aux colonies chalcidiennes de Cumes ou de la Sicile, et cela dès le temps de leurs premiers rois. C'est ce que permettent de constater d'étroites ressemblances, dont nous pouvons nous rendre compte par une simple confrontation.

Plaçons-nous uniquement au point de vue de la figure des caractères, en laissant de côté les questions de prononciation. Si nous considérons les lettres majuscules, qui sont la source des autres, nous en trou-

1. Bibl. nat., ms. grec 45; Delisle, *op. cit.*, II, 351.

vons quinze communes à l'alphabet chalcidien, variété déjà perfectionnée de l'alphabet grec, et à l'alphabet latin. Ce sont les suivantes : A, B, E, F, H, I, K, M, N, O, Q, S, T, V, X. Cinq autres se sont à peine modifiées en passant du premier dans le second. En effet, dans le chalcidien, le Γ, le Δ, le Λ sont posés de côté ou retournés (< ▷ V); les Latins les ont simplement arrondis et en ont fait le C, le D et l'L. Le P est la forme chalcidienne du Π (Γ), également arrondie et fermée par en haut. L'R est le *rho* grec majuscule tel qu'on le voit dans beaucoup de monuments anciens, c'est-à-dire avec un petit trait oblique (R), qui a été légèrement prolongé. Au total, l'alphabet latin s'est borné à supprimer trois signes représentant les aspirations *ch*, *ph*, *th*, qui étaient étrangères à l'organe des habitants de l'Italie ; les autres différences qui le séparent du grec ordinaire se trouvaient déjà établies dans le chalcidien [1]. Plus tard, les Romains sentirent, pour diverses raisons, le besoin d'ajouter à leurs lettres l'Y et le Z ; ils en empruntèrent encore la figure aux Grecs. Enfin ils inventèrent le G pour remplacer le Γ, qui était devenu le C. Ainsi se trouva complété l'alphabet de vingt-cinq lettres dont nous nous servons, sauf les superfétations modernes du J et de l'U, qui représentent un dédoublement de l'I et du V.

Nous retrouvons encore l'imitation de la Grèce dans les quatre genres d'écriture usités chez les Romains. Ce sont absolument les mêmes : la capitale, l'onciale, la

1. Voy. les tableaux comparatifs établis par Lenormant, *loc. cit.*, d'après les travaux de Mommsen, d'Otfried Muller et les siens propres.

minuscule, la cursive. La capitale est la majuscule des inscriptions et celle de nos livres imprimés, à quelques modifications près. Aux siècles de décadence, elle devient moins régulière, moins élégante, et s'appelle alors capitale *rustique*. Mais elle offre toujours cette largeur, cette sorte de majesté qui se reflète dans toutes les écritures du peuple-roi, à la différence de celles des Grecs, généralement fines et délicates; comme si le caractère des deux races avait influé jusque sur leur manière d'écrire. Il existe des manuscrits latins tout entiers en capitales. C'est un luxe remontant à la plus haute antiquité, qui est joint d'ordinaire à l'emploi du parchemin pourpré, et qu'on réservait surtout pour les textes sacrés ou les grands monuments de la littérature. Les deux célèbres Virgile du Vatican nous en ont conservé de très beaux spécimens, datant des IIIᵉ et IVᵉ siècles : leurs élégantes majuscules rappellent même à s'y méprendre celles des inscriptions lapidaires des premiers temps de l'empire; ainsi l'art calligraphique se maintint presque sans altération

FIG. 9. — CAPITALE ANTIQUE. Vᵉ SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de Prudence, Bibl. nat., lat. 8084.)

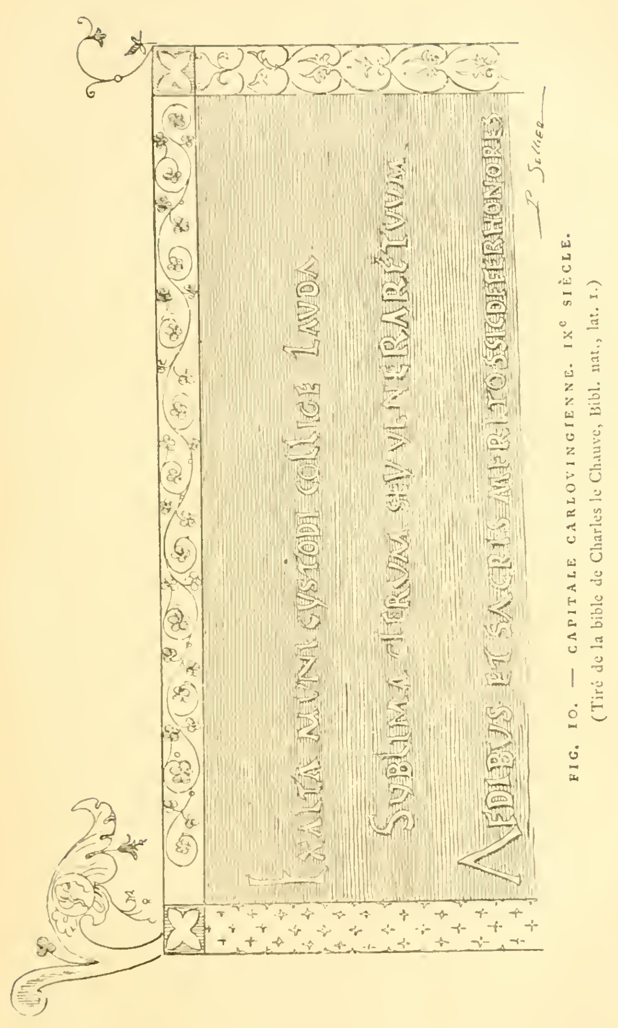


FIG. 10. — CAPITALE CARLOVINGIENNE. IXe SIÈCLE.
(Tiré de la bible de Charles le Chauve, Bibl. nat., lat. 1.)

jusque vers la fin de la domination romaine. Le plus

ancien type du genre que nous possédions en France est le manuscrit des poésies de Prudence, attribué par M. Delisle au ve siècle et par d'autres critiques au ive [1]. Il se rapproche évidemment, par ses caractères nets et hardis, par la rareté des abréviations, du Virgile de Rome qui date de cette dernière époque.

D'après certains diplomatistes, on ne rencontrerait les manuscrits en capitales que jusqu'au viiie siècle. Mais les fameuses bibles de Charles le Chauve nous en offrent encore de très beaux exemples; et même beaucoup plus tard, dans un missel exécuté à Saint-Maur-des-Fossés vers 1150, nous voyons sur deux feuillets la capitale se mêler à l'onciale[2] : c'est là, il est vrai, un fait exceptionnel pour l'époque.

L'onciale, qui, d'après son nom, devait avoir en hauteur la douzième partie du pied *(uncia)*, mais qui, dans la pratique, avait des proportions bien moindres, était, comme chez les Grecs, une capitale plus ou moins arrondie dans ses traits anguleux ou carrés. C'est elle qui nous a légué la forme ronde du V, qui est devenue notre U moderne. Elle offre cependant moins d'élégance et moins de régularité que la majuscule carrée. Tantôt elle est plus haute que large, tantôt c'est le contraire. En général, plus elle est ancienne, plus ses formes sont libres et faciles; cependant on lui voit reprendre une certaine beauté sous Charlemagne. Son règne, dans les manuscrits, s'étend depuis le ive siècle jusqu'au ixe; les limites extrêmes en sont marquées,

1. Bibl. nat., ms. lat. 8084. Voy. le *Cabinet des manuscrits,* III, 198.

2. Bibl. nat. ms. lat. 12072, f°s 2, 3.

d'un côté, par le fameux palimpseste de la *République* de Cicéron[1] et le Tite-Live de Vérone; de l'autre, par plu-

FIG. 11. — ONCIALE ANCIENNE. 517.
(Tiré du Sulpice Sévère de Vérone, reproduit par Wattenbach, *Exempla cod., lat.* nº 32.)

sieurs évangéliaires ou missels carlovingiens, parmi lesquels le splendide exemplaire de l'évangile de saint Luc

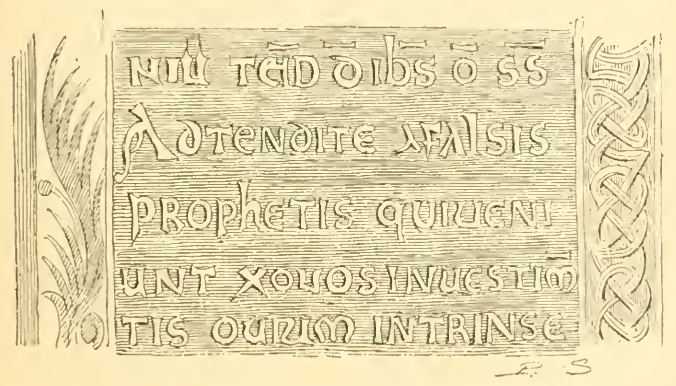


FIG. — 12. — ONCIALE CARLOVINGIENNE. 781.
(Tiré de l'évangéliaire de Charlemagne, Bibl. nat., ms. lat. 1203.)

copié par Godescalc, en 781 ou 782, pour Charlemagne

1. Voy. ci-dessus, p. 33.

lui-même, et un recueil d'évangiles à peu près contemporain, provenant de l'abbaye de Fécamp, remarquable par ses caractères larges et carrés. On rencontre toutefois des exemples isolés de lettres onciales jusque vers la fin du xiie siècle, comme le bel E initial que M. Delisle a emprunté à un livre exécuté au nord de la France, en 1183[1].

Mais le type le plus curieux de ce genre d'écriture est peut-être le *Pentateuque* de Lyon, mis récemment en lumière par le même savant et publié, avec une notice détaillée et des fac-similés, par M. Ulysse Robert. Ce volume, très important au point de vue de la critique biblique et de la philologie, remonte, selon toute probabilité, au vi^e^ siècle[2]; l'indistinction des mots, la disposition du texte sur trois colonnes, certaines formules antiques respirant encore l'odeur des catacombes *(lege cum pace)*, lui assignent au moins cet âge. Il paraît l'œuvre de plusieurs mains. L'art calligraphique du temps y prend une tournure particulière: tantôt c'est une onciale à pleins traits (renflée sur certains points), tantôt c'est une onciale à traits obliques. Les alinéas s'ouvrent par des initiales en caractères semblables, mais plus grandes que le texte et placées en vedette. Des titres courants, inscrits en haut des pages, comme dans beaucoup de livres modernes, sont, au contraire, en onciales plus petites.

Un autre spécimen de haut goût, ce sont les extraits de saint Augustin réunis par Eugyppius, beau

1. *Cab. des mss.*, pl. XXXVIII, n° 2.

2. *Pentateuchi versio latina antiquissima*, etc., Paris, 1881, in-4°. Cf. la *Bibliothèque de l'École des chartes*, an. 1878, p. 421.

manuscrit du VIIIe siècle, appartenant à M. Jules Desnoyers. La publication de ce recueil a été accompagnée par M. Delisle de planches admirablement réussies et d'un véritable cours de paléographie mérovingienne[1]. On y remarque un mélange bizarre de l'onciale avec des caractères tenant de la minuscule ou de la cursive, particularité qui indique sans doute encore la collaboration de plusieurs écrivains. Le même mélange se fait voir également dans un évangéliaire de la bibliothèque du séminaire d'Autun, qui a l'immense avantage d'être daté et de réunir ainsi en une seule page les différents genres d'écriture usités à un moment déterminé, certain, à savoir en l'an III du règne de Pépin le Bref (754)[2].

Les Romains avaient aussi une minuscule. C'est, du moins, ce que la critique a induit de certains passages des auteurs anciens, notamment de la mention des *litteræ minutæ* ou *minutulæ* faite par Plaute et par Tacite. Mais peut-être ces mots désignent-ils simplement des caractères très petits, et non un genre particulier. Toujours est-il que les manuscrits de l'époque romaine ou barbare ne contiennent guère, en fait de minuscule, qu'une espèce bâtarde, constituant une réduction et une dégénérescence de l'onciale, mais avec des lettres plus rapprochées et cependant non reliées entre elles. Elle se distingue fort peu du genre intermédiaire que les diplomatistes ont voulu appeler la *semi-onciale* ou l'écriture mixte. On peut s'en convaincre par la confrontation d'un Tite-Live du Ve siècle, en minuscule, et d'un

1. *Notice sur un manuscrit mérovingien*, Paris, 1875, in-f°.
2. *Bibl. de l'École des chartes*, an. 1868, p. 217.

exemplaire de la *Cité de Dieu* postérieur d'une centaine d'années, en semi-onciale [1].

La cursive romaine est née de l'écriture populaire, de celle dont les passants barbouillaient les murs et qu'on retrouve dans certaines inscriptions de Pompéi, ou, si l'on veut, de celle que les notaires et les greffiers avaient introduite dans la pratique pour rédiger leurs minutes d'une façon expéditive. Ses caractères les plus saillants sont la rapidité et la liaison des lettres entre elles, qui en est la conséquence. Cependant cette dernière particularité ne se remarque pas dans les monuments les plus anciens: elle est à peine sensible dans un des plus curieux papyrus du Louvre, un fragment de glossaire grec-latin remontant au IVe ou Ve siècle et dressé, paraît-il, pour son usage personnel par un soldat romain qui se trouvait en Égypte sans connaître la première de ces langues, ce qui le gênait fort dans ses relations quotidiennes avec les indigènes. Les liaisons sont déjà plus nombreuses dans les fameuses chartes de Ravenne, publiées par Mabillon et par Champollion-Figeac; mais leur écriture, large et allongée tout à la fois, remplit assez mal le premier but du genre cursif, qui est l'économie de temps. Dans les diplômes mérovingiens, où elle est seule employée, la cursive en arrive à des combinaisons, à des enlacements du plus étrange effet, qui lui donnent l'aspect d'un grimoire indéchiffrable. Dans les manuscrits, où elle est plus rare et ordinairement plus petite, ses traits sont moins déformés et plus sobres. Elle s'y mêle souvent à la mi-

1. Dans le tome IV du *Cabinet des manuscrits*, pl. VI, nos 1, 3.

nuscule ou à l'écriture mixte. Un Grégoire de Tours du VIIe siècle nous en offre un type presque lisible : c'est beaucoup pour une pareille époque.

Toutes ces variétés de l'écriture romaine, dès le début de la période carlovingienne, cèdent la place à une nouvelle venue, destinée à faire un assez joli chemin dans le monde : la minuscule dite *caroline*, et plus justement qualifiée par un juge compétent de l'épithète de *romane*. Cependant, comme l'ajoute ce savant, qui, par un privilège bien rare, unit au talent et à l'expérience paléographique le don de l'éloquence, « les scribes du IXe siècle n'ont, en définitive, rien créé : ils ont perfectionné. Oui, ils ont emprunté les éléments d'une nouvelle écriture plus lisible, plus douce, plus belle, à la capitale, à l'onciale, et surtout à l'ancienne minuscule elle-même. Cette prétendue nouveauté n'est donc rien que la continuation, ou plutôt la résurrection puissante d'une ancienne écriture. Mais il faut louer hautement ces artistes inconnus qui, dans un temps à moitié barbare, ont créé ces admirables types carolins,

FIG. 13. — CURSIVE MÉROVINGIENNE, VIIe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de Grégoire de Tours, Bibl. nat., lat. 17655.)

si fins, si élégants, si harmonieusement arrondis, si parfaitement proportionnés. Ces types, d'ailleurs, ont été trouvés si beaux, que les scribes italiens du xve siècle et, après eux, les imprimeurs de la Renaissance (et certes ils s'y connaissaient bien) ont fait une sorte de coup d'État et sont parvenus à remplacer, dans leurs livres inimitables, la raideur anguleuse des caractères gothiques par les contours délicats de notre minuscule des ixe et xe siècles. Et toutes les fois, encore aujourd'hui, que nous lisons avec charme quelque chef-d'œuvre de la typographie contemporaine, nous devons, ce me semble, une certaine reconnaissance à ces scribes prétendus barbares qui travaillaient pour nous il y a huit ou neuf cents ans. En réalité, nous leur devons toute la beauté de ces types charmants, et nul n'a trouvé comme eux le secret de faire passer très agréablement par nos yeux ce qui est à l'adresse de notre intelligence[1] »

Il ne serait peut-être pas très exact de dire que la cursive a disparu au temps de Charlemagne : elle lutte encore un peu, surtout dans les diplômes ; elle essaye de suivre le courant du progrès. Mais sa fonction essentielle est bientôt usurpée par sa rivale, qui s'installe triomphante et dans les chartes et dans les livres. Nous n'avons aucune indication précise sur le rôle personnel du grand empereur dans la restauration et le perfectionnement de la minuscule, néanmoins, ce que nous savons de ses préoccupations littéraires, de son goût pour l'antiquité, de sa sollicitude pour la pureté des

1. Léon Gautier, *Discours d'ouverture du musée des Archives nationales.*

textes, et encore plus les écoles de calligraphie fondées par Alcuin à Saint-Martin de Tours et ailleurs, tout cela nous permet de supposer sans témérité qu'il ne fut pas plus étranger que son savant ami au mouvement dont nous parlons. D'après un éminent critique, mort trop tôt pour achever son œuvre gigantesque, le premier exemple de la nouvelle écriture portant une date précise serait de l'année 778 ; encore ne donne-t-il ce spécimen que comme un intermédiaire entre la minus-

Audiuit autē athalia uocem currentis populi. Et in
gressa ad turbas in templū dñi. Uidit regem stantē
super tribunal iuxta morem et cantatores et tubas

FIG. 14. — CAROLINE PRIMITIVE. IX[e] SIÈCLE.
(Tiré de la Bible de Charles le Chauve, Bibliothèque nation., ms. lat. 1.)

cule mérovingienne et la caroline ou minuscule proprement dite[1]. Pour trouver celle-ci à un degré de maturité satisfaisant, avec ses caractères nettement et hardiment formés, ses mots bien séparés, il faut descendre jusqu'à la Bible de Charles le Chauve, offerte à ce prince par Vivien, abbé de Saint-Martin de Tours, qui probablement l'avait fait calligraphier par ses moines. Au x[e] siècle, on constate dans la caroline un acheminement prononcé vers les formes modernes. Le fameux serment d'alliance des fils de Louis le Débonnaire a déjà, dans le livre de Nithard, une allure

1. De Bastard, *Bulletin du Comité des travaux historiques*, IV, 722.

toute romane, comme le langage reproduit par le scribe. On sait que la formule placée par cet historien dans la bouche de Louis le Germanique est le plus ancien monument qui subsiste de l'idiome français primitif: on pourrait presque voir aussi dans la page qui la contient l'acte de naissance de l'écriture française. En effet, le caractère national commençait alors à s'affirmer en toutes choses, et déjà l'on voyait se dessiner les grandes lignes du nouveau monde européen.

FIG. 15. — CAROLINE ROMANE. Xe SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de Nithard, Bibl. nat., lat. 9768.)

Franchissons encore une centaine d'années, et nous ne reconnaîtrons, pour ainsi dire, plus la minuscule carlovingienne sous le manteau élégant dont cherchent à la couvrir les calligraphes, j'allais dire les ornemanistes romans. Mais c'est là justement le signe de sa fin prochaine, ou plutôt d'une nouvelle et dernière transformation : les traits ronds deviennent légèrement aigus, comme les cintres du style ogival primitif, et déjà nous apercevons quelques-uns de ces petits crochets, de ces linéaments superflus annonçant que la simplicité a fait place à la recherche.

Une troisième période s'ouvre alors, avec le

xiiᵉ siècle : celle de l'écriture gothique, ou plutôt *scolastique*, pour employer une expression beaucoup moins impropre de Benjamin Guérard, car les Goths n'ont pas plus à faire ici que dans l'histoire de notre architecture nationale. Les pleins cintres se brisent, les angles s'accentuent; chaque lettre est, pour ainsi dire, taillée à facettes; de petits traits parasites, dirigés obliquement, prolongent la plupart des jambages au-dessus ou au-dessous de la ligne; des enjolivements variés s'introduisent. Le temps des élégances est arrivé. Comme le dit si bien M. Gautier, la nouvelle calligraphie « se fait pardonner ses triomphes par le sincère éclat de sa beauté, et la plus brillante époque de l'écriture est incontestablement celle de saint Louis. Entre l'ancienne minuscule et la gothique, les différences, je le sais, s'accentuent de plus en plus profondément, et elles sont surtout frappantes dans les inscriptions, les manuscrits de luxe et les sceaux. Mais, dans nos chartes, l'écriture garde suffisamment des courbes douces à

FIG. 16. — MINUSCULE ROMANO-GOTHIQUE. 1070 ENVIRON.

(Tiré d'un récit de la translation de saint Benoit, Bibl. nat., lat. 13758.)

FIG. 17. — GOTHIQUE PRIMITIVE. 1114.

(Tiré d'un manuscrit de saint Jérôme, Bibl. nat., lat. 1873.)

l'œil et tout à fait gracieuses[1]. » En un mot, c'est toujours la minuscule qui règne, mais avec des modifications considérables dans l'aspect général : une page du temps de saint Louis sera tracée avec des caractères de la même espèce qu'une page du temps de Hugues Capet, et pourtant le coup d'œil sera tout à fait différent. Ajoutons que les embellissements de l'écriture ne seront nullement au préjudice de la clarté, si ce n'est toutefois vers le déclin de cette période ; car rien n'est aussi facile à lire qu'un beau manuscrit du XII[e] ou du XIII[e] siècle.

Comment choisir, dans la variété infinie des types de cette riche calligraphie ? Elle nous a laissé tant de monuments, que nos bibliothèques en regorgent ; et il serait difficile de les répartir méthodiquement, car cet art spécial sortant alors du monastère pour se répandre dans la classe laïque, les nouveaux écrivains, plus indépendants, moins attachés à l'antique tradition, laissent vo-

1. Discours cité.

lontiers errer leur plume au gré de leur fantaisie. Les uns conservent l'allure large et magistrale des scribes romans ; les autres, sans doute pour économiser le parchemin, tracent des caractères fins et serrés comme ceux des anciens Grecs, et cette qualité, si c'en est une, est poussée à l'excès dans certains manuscrits de sermonnaires ou de théologie. Non seulement les proportions varient, mais il se forme des sous-genres plus ou moins différents les uns des autres. On voit

FIG. 18. — GOTHIQUE PERFECTIONNÉE, XIIIe SIÈCLE.

(Tiré de la Bible de saint Louis, Bibl. nat., lat. 10,426.)

surgir des écoles locales, parmi lesquelles l'école parisienne acquiert une renommée artistique presque universelle. Bientôt les caprices de la mode se multiplient tellement, qu'on en arrive à compter un nombre phénoménal d'espèces, séparées par des nuances parfois insignifiantes et presque impossibles à déterminer. Les catalogues de l'ancienne librairie du Louvre et de celle de Jean, duc de Berry, frère de Charles V, distinguent la *lettre formée*, la *lettre de forme*, la *vieille lettre de forme*, la *bonne lettre de forme*, la *grosse lettre*, la *grossette*, la *menue* ou *très menue lettre*, la *lettre bastarde*, la *menue lettre bastarde*, la *lettre courante*, la

lettre de note, la *lettre boulonnaise,* la *grosse lettre boulonnaise,* la *lettre lombarde,* la *lettre ronde,* la *lettre de court*[1], etc. On peut lire dans le glossaire de Du Cange la nomenclature, dressée par un moine du temps, des écritures usitées depuis le XIe siècle : il n'y

FIG. 19. — GOTHIQUE DU XIVe SIÈCLE.
(Tiré de l'*Information des rois,* Bibl. nat., ms. franç. 1950.)

en a pas moins de cent[2]. Le lecteur nous saura gré de lui en épargner les noms, d'autant plus que l'explication de la plupart serait nécessairement très arbitraire. Cette sorte d'anarchie, favorable à l'initiative personnelle et aux efforts de l'imagination, devait l'être

1. Delisle, *Cabinet des manuscrits,* I, 32.

2. Au mot *Scriptura.* Cf. le *Nouveau traité de diplomatique des Bénédictins,* II, 82, et la *Revue archéologique,* VII, 163.

beaucoup moins au maintien du bon goût. En effet, des symptômes de décadence se manifestèrent d'assez

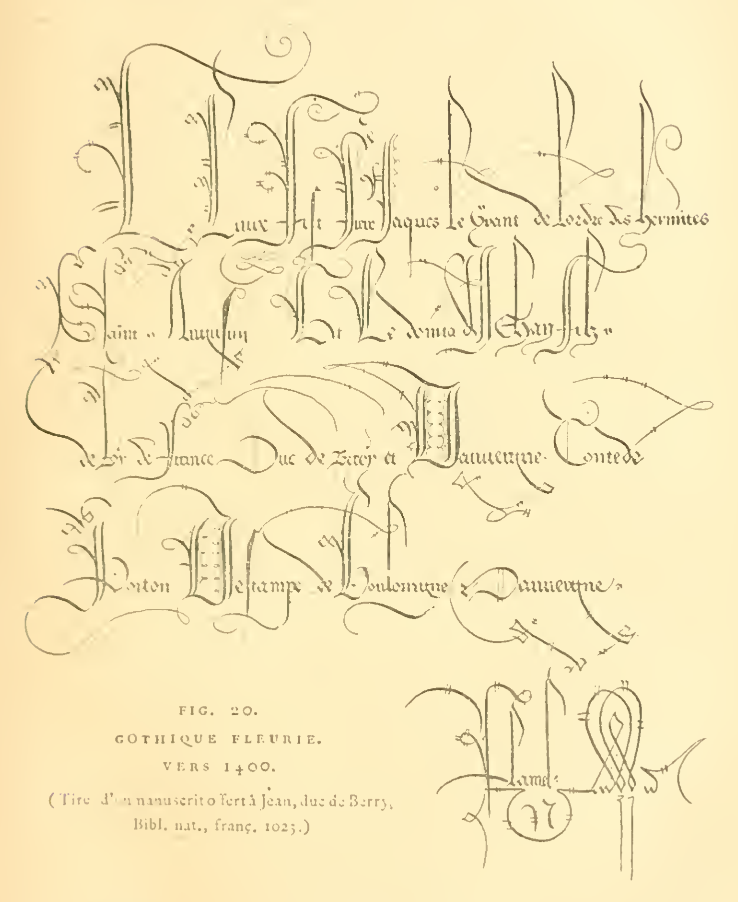


FIG. 20.
GOTHIQUE FLEURIE.
VERS 1400.
(Tiré d'un manuscrit offert à Jean, duc de Berry, Bibl. nat., franç. 1025.)

bonne heure. Sous les premiers Valois, la gothique est encore gracieuse et régulière, surtout dans les manu-

scrits de luxe et dans ces livres d'heures qui commencent à répandre parmi la noblesse et la haute bourgeoisie les tendances artistiques. Elle est même plus fleurie que jamais. Dans les chartes, par exemple, la ligne initiale tout entière, écrite en caractères beaucoup plus gros que le reste, prend les proportions d'un véritable ouvrage d'art. Elle devient le terrain d'un assaut d'élégance, où la chancellerie de Charles V, celle des ducs d'Anjou, quelques autres encore, exécutent des merveilles.

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Et par là ces chefs-d'œuvre de patience rentrent dans le domaine de la décoration, dont nous nous occuperons plus loin[1]. Mais déjà, dans les livres ordinaires, dans la pratique de tous les jours, cette écriture se contourne, s'alourdit, s'écrase. Avec la sobriété, la régularité diminue. En même temps, les abréviations, dont une ordonnance avait interdit l'abus dès 1304, se multiplient outre mesure. Aussi Pétrarque se désolait-il de voir baisser le niveau de l'art calligraphique.

Une cause d'un ordre différent contribua peut-être à la dégénérescence de la minuscule gothique : c'est la réapparition d'une cursive, nécessitée par le progrès quotidien de ce fléau qu'on a nommé de nos jours la « paperasserie ». De fait, le papier se répandait, et l'invention nouvelle n'était pas propice à la conservation des saines traditions. D'un autre côté, les légistes s'étaient mis à pulluler, les plaideurs aussi, les écri-

1. Voy. ci-après, les fig. 48 et 49.

vains et les lecteurs de même : tout ce monde éprouvait de nouveau le besoin d'une écriture plus rapide, dont les caractères ne fussent plus travaillés séparément, mais reliés ensemble de manière à permettre à la plume de *courir*. La cursive gothique remplit parfaitement cette condition. Elle s'écrivait d'autant plus vite, que les *déliés* y étaient aussi développés que les pleins : on

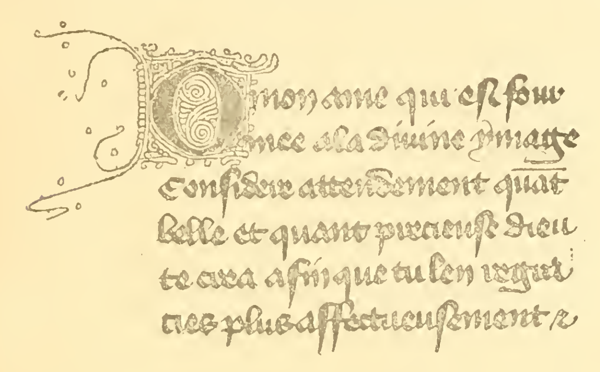


FIG. 21. — GOTHIQUE DE LA DÉCADENCE. XVe SIÈCLE.
(Tiré d'un traité de saint Bonaventure, à la Bibl. nat., franç. 926.)

n'avait pas besoin de s'arrêter pour appuyer. C'est le système qui a produit l'écriture courante moderne. Employée d'abord dans les chartes et les registres, la cursive pénétra, au xve siècle, jusque dans les livres de luxe et déposséda en partie sa rivale, quand elle n'en défigura pas les traits.

Mais la grande raison de la corruption générale de l'écriture à cette époque, c'est la propagation de la typographie. Un maître l'a dit : « Partout où paraît l'imprimerie, la calligraphie disparaît. » Quel besoin

FIG. 22. — CURSIVE GOTHIQUE DÉGÉNÉRÉE. XVIe SIÈCLE.

(Tiré d'un registre des Archives nationales, Q¹ 513.)

désormais a-t-on de bien écrire? C'est un raisonnement faux évidemment, ou du moins une exagération; toutefois elle se comprend, et l'on compatit malgré soi au découragement d'une des plus intéressantes corporations du moyen âge devant la chute inopinée d'un art qui la faisait vivre, et qui avait jusque-là fait vivre intellectuellement l'humanité tout entière. Mais la résistance des calligraphes n'y pouvait rien. Les presses de Gutenberg devaient, à proprement parler, tuer les « belles lettres », si elles devaient les faire renaître au figuré. La Renaissance est, en effet, le plus déplorable moment de notre histoire au point de vue où nous nous plaçons; c'est l'antithèse du temps de saint Louis. En vain François Ier fera venir de l'étranger des artistes consommés; en vain une académie spéciale, transformée depuis en société, sera fondée à Paris, en 1570, pour opposer une digue à l'envahissement du mauvais goût; en vain quelques professeurs attardés lutteront jusque sous Louis XIV avec un courage digne d'un meilleur sort.

Les caractères embrouillés, indéchifffrables, se perpétueront comme une mode grotesque jusqu'à l'introduction de la grosse écriture italienne, devenue majestueuse avec le grand roi et disparue chez nous avec l'ancien régime ; mais alors il ne s'agit plus de manuscrits.

Retour bizarre des choses d'ici-bas ! Après avoir vu l'imprimerie naissante s'abriter sous la renommée universelle de la gothique, en prendre le masque, au point de vouloir faire passer ses premiers essais pour des pages exécutées à la main, on vit la calligraphie expirante chercher à son tour son salut dans la reproduction fidèle des formes de sa rivale, surtout pour les majuscules, et, de nos jours encore, le meilleur compliment qu'on puisse faire à ses rares adeptes est de leur dire que leurs lettres sont *moulées*.

En dehors de l'écriture latine et française, plusieurs écritures étrangères ont été, comme on le sait, répandues dans une partie de l'Occident : nous ne nous y arrêterons pas, car elles ne sont, au fond, que des variétés de la première, pour les majuscules surtout, et les différences qui les séparent ne sont guère plus graves que celles qu'on découvre entre les copies d'un même modèle reproduit par plusieurs élèves ; d'ailleurs, les spécimens qui nous en sont restés ne composent, dans le nombre infini de nos manuscrits, qu'une petite minorité. La *wisigothique*, qu'il faut se garder de confondre avec la gothique, et dont l'emploi fut général en Espagne jusqu'à ce que celui de la « lettre française » y fût ordonné par un concile et répandu par des moines de Cluny avec la liturgie ro-

maine, vers le temps de la première croisade, était elle-même une ancienne écriture latine ; le goût national l'avait simplement modifiée ou, si l'on veut, embellie, car la Bibliothèque nationale en possède un type tout à fait remarquable, exécuté au monastère de Saint-Martin d'Albelda, en 951. C'était là (qui le croirait?) la belle époque de l'art calligraphique espagnol. Quelques enthousiastes ont amèrement déploré son absorption par le nôtre[1]; mais on conviendra que le commerce intellectuel des peuples avait tout à gagner à

FIG. 23. — ÉCRITURE WISIGOTHIQUE. 951.
(Tiré d'un manuscrit de Saint-Martin d'Albelda, Bibl. nat., lat. 2855.)

l'identification de leurs caractères : c'était là un progrès non moins utile que ne le serait l'unification du langage. Au reste, les Espagnols ne tardèrent pas à altérer l'écriture française comme ils avaient altéré celle des Romains, et leurs notaires en particulier la déformèrent au point d'en faire « cette *letra procesada* que le diable ne lirait pas », comme le dit un des héros de

1. Voy. les *Nouveaux mélanges d'archéologie* du P. Cahier, IV, 240 et 322. On trouvera d'utiles renseignements sur l'écriture wisigothique dans la notice consacrée par M. Delisle aux manuscrits de l'abbaye de Silos acquis par la Bibliothèque nationale. (*Mélanges de paléographie*, p. 53 et suiv.)

Cervantes : il fallut que l'Italie leur fournît tous les éléments de leur magnifique bâtarde moderne.

L'écriture *lombardique* n'est, elle aussi, qu'un type particulier de celle des Latins en général. Elle se rencontre dans la plupart des manuscrits italiens du VIIe au XIIIe siècle, bien que la domination lombarde ait été beaucoup plus éphémère, et même dans les bulles pontificales de cette période. Un petit nombre de scribes français se sont également exercés à l'imiter. Il faut encore en dire autant de l'*anglo-saxonne*, usitée primitivement en Angleterre, ainsi qu'en Irlande, et communiquée par les moines de ces deux pays à une partie du Danemark, de l'Allemagne et du nord de la France. Elle dérivait de la romaine et se distinguait par la forme carrée de ses majuscules, accompagnées souvent de dessins bizarres. Elle disparut après la conquête des Normands, qui propagèrent chez les Anglais notre façon d'écrire comme notre façon de parler.

Il n'est pas jusqu'à l'écriture allemande, en apparence

FIG. 24. — ÉCRITURE LOMBARDIQUE. VIIIe SIÈCLE.

(Tiré du ms. lat. 7530 de la Bibl. nat.)

si différente des autres, qui ne se rattache à la nôtre par des liens étroits. C'est tout simplement notre gothique originale, altérée dans quelques-unes de ses lignes essentielles par une surcharge de zigzags et de traits parasites. Les peuples germaniques paraissent s'être servis d'abord des alphabets ulphilan et runique; et ne semble-t-il pas que ce dernier, caractérisé par l'absence des courbes et composé de lignes formées origi-

FIG. 25. — ÉCRITURE ANGLO-SAXONNE. VIIIe SIÈCLE.
(Tiré de l'évangéliaire d'Epternach, Bibl. nat., ms. lat. 9389.)

nairement à l'aide de petites baguettes de bois, ait contribué à engendrer la manière si raide des Allemands? Ils connurent ensuite l'anglo-saxonne. Mais ils s'empressèrent d'adopter notre caroline dès l'époque de son apparition; car en toute chose le grand empire carlovingien établissait l'unité. Depuis lors, ils suivirent les transformations successives de l'écriture latine; seulement ils s'arrêtèrent à la minuscule gothique, sans descendre jusqu'à la cursive moderne. Sous Louis XI, ils avaient déjà bifurqué : le catalogue de la bibliothèque de René d'Anjou, par exemple, distinguait soigneu-

sement des autres livres ceux qui étaient « escrits en lettres d'Almaigne ». Mais aujourd'hui les descendants des anciens Germains ont une tendance visible à revenir à nos usages : la plupart des livres imprimés en Allemagne dans ces dernières années en font foi ; seule, une poignée de patriotes endurcis s'applique à défendre envers et contre tous le caractère « vieil allemand [1] ».

Pour résumer cette brève esquisse d'un tableau qui demanderait au moins un volume, il faut distinguer dans l'histoire de l'écriture phonétique en Occident trois périodes d'inégale durée : 1° la période gréco-romaine, qui s'étend depuis un temps immémorial jusqu'à l'établissement de l'empire carlovingien, et qui est caractérisée par l'emploi simultané, dans les manuscrits, de la capitale, de l'onciale, de la minuscule et de la cursive ; 2° la période romane, qui embrasse les IXe, Xe et XIe siècles, et durant laquelle une minuscule nouvelle, la caroline, règne à peu près sans partage ; 3° la période gothique, dont ce dernier mot qualifie suffisamment la manière, et comprenant le reste du moyen âge, après lequel l'écriture cesse d'être un art. Ce sont là les

1. On trouvera de nombreux fac-similés de tous les genres d'écriture que nous venons d'énumérer, et quelques-uns exécutés avec une rare perfection, dans les recueils suivants : de Wailly, *Éléments de paléographie*, t. II ; Delisle, *le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, planches; de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, t. I-VIII (rare); *Fac-similes of ancien manuscripts*, collection publiée à Londres par la *Palæographical Society*; *Monumenta graphica medii ævi*, édités à Vienne par Sickel; *Exempla codicum latinorum*, publiés à Heidelberg par Zangemeister et Wattenbach; *Paleografia visigoda*, par Munoz y Rivero; fac-similés exécutés pour les études de l'École des chartes (non mis dans le commerce), etc.

grandes lignes; mais il faut se garder, en paléographie surtout, d'être trop absolu, et ne pas s'étonner si ces règles générales se trouvent quelquefois violées.

Un autre enseignement, et des plus curieux, se dégage encore, ce semble, du rapide coup d'œil que nous venons de jeter sur cette vaste matière. Que de fois n'avons-nous pas entendu répéter par des observateurs plus ou moins sorciers qu'il leur suffisait, pour juger un homme, de voir une ou deux lignes tracées de sa main ! Cette prétention ne repose pas absolument sur des chimères. Mais ce qui est vrai de l'individu, pourquoi ne le serait-il pas également des nations et des races? Si le caractère et les goûts du premier se reflètent presque forcément dans son écriture, il est naturel que le même phénomène se reproduise en grand pour les groupes et les espèces. Le fait est que, si l'on se place à une certaine hauteur, de manière à jouir d'une vue d'ensemble, il est impossible de n'être pas frappé de toute une série de coïncidences singulières, qui n'appartiennent pas davantage à la catégorie des rêves, et qui s'expliquent, du reste, par ce fait indiscutable que la calligraphie, étant autrefois un art et tenant essentiellement du dessin d'ornement, a dû passer par les mêmes phases que les autres arts, subir les mêmes influences et les mêmes transformations. A l'écriture grecque, fine, serrée, élégante, succède l'écriture romaine, qui en dérive, mais qui apparaît plus large, plus pompeuse, un peu lourde peut-être : c'est la civilisation du peuple-roi absorbant celle de l'Attique; c'est Cicéron après Démosthène, le Panthéon après le Parthénon. Aux temps barbares, les habitudes restent

profondément romaines, les conquérants semblent plutôt conquis par les vaincus; mais l'anarchie amène presque partout la décadence. L'écriture, elle aussi, reste ce qu'elle était au fond ; mais elle dégénère, elle ne connaît plus de règle fixe, elle devient hésitante; comme la société, elle cherche sa voie. Arrive l'enfantement d'un empire nouveau ; l'unité se fait, le type du monde moderne, de la civilisation chrétienne apparaît avec Charlemagne et ses successeurs : l'art de l'écrivain renaît; il revêt un caractère homogène, discipliné, qui se modifiera, se perfectionnera, mais qui ne périra plus, et finalement s'imposera à toute la latinité, avant comme après la découverte de l'imprimerie. Et, comme si les destinées de ce même art étaient plus intimement liées à celles de l'architecture (c'est une remarque due primitivement à M. Vitet, mais l'architecture elle-même ne fait que suivre la tendance générale des esprits), il emprunte bientôt le style des édifices romans : il donne aux lettres une hauteur et une largeur sagement proportionnées, les arrondit, leur communique je ne sais quel faux air d'arcades à plein cintre ; il les accompagne de portiques et d'ornements dans le même goût, et cette corrélation étroite deviendra bien plus sensible encore quand nous examinerons la décoration des manuscrits. Puis vient le règne du gothique ; les formes deviennent plus minces et plus aiguës, les monuments se hérissent de contreforts, de dentelures, de crochets ; les esprits mêmes, exagérant la méthode scolastique, deviennent, à proprement parler, *pointilleux ;* c'est la pointe qui domine aussi dans l'écriture d'alors, ce sont les angles et les fioritures légères. Ce dernier genre,

après avoir brillé d'un vif éclat, périt par son propre excès; l'église gothique du xve siècle ne se tient plus debout que par une accumulation d'artifices et s'écroule à la réapparition des modèles antiques : la calligraphie s'oblitère également à la fin du moyen âge et disparaît presque subitement devant l'irrésistible invasion de la typographie, qui ressuscite des caractères oubliés. De nos jours enfin, le style, l'art original et national n'existent plus. Qui oserait dire que nous avons une architecture à nous? Nous avons celle de tous les peuples et de toutes les époques, c'est-à-dire que l'archéologie a remplacé l'architecture. De même encore pour l'art d'écrire: autant d'individus, autant de genres, autant de manières et d'imitations différentes. C'est l'indépendance de la plume ; encore une conquête à joindre à celle de tant d'autres libertés. Mais, si nous ne considérons que les écrits destinés au public, les livres imprimés, c'est, au contraire, l'impersonnalité, c'est l'uniformité absolue, tyrannique. N'est-ce point là l'image de notre société, éclectique dans ses goûts et rebelle à toute loi pour ce qui est du ressort de la vie intellectuelle, de la vie intime, mais, quant aux habitudes extérieures, jetée tout entière dans le même moule étouffant et banal ?

CHAPITRE III

LES ÉCRIVAINS

Les scribes de l'antiquité. — Les moines. — Les religieuses. — Le *scriptorium* monastique; répartition du travail. — Tribulations des copistes; les *explicit;* légendes encourageantes. — Revision des manuscrits. — Les écrivains des princes et de l'Université. — Salaire des calligraphes. — Manuscrits autographes.

Après avoir considéré une œuvre, on s'intéresse naturellement à l'ouvrier. Le lecteur, sans doute, s'est déjà demandé de quelles mains sortaient les travaux calligraphiques dont les types ont défilé sous nos yeux, quels étaient le rang, la condition, la manière de travailler, le salaire de leurs auteurs. Nous allons tâcher de satisfaire sa légitime curiosité et de répondre successivement à ces différentes questions.

Quelque modeste que soit aujourd'hui la position de l'écrivain public ou du copiste à la tâche, elle semble encore préférable à celle de leurs prédécesseurs de l'antiquité. Les Grecs et les Romains avaient beau estimer leurs services, payer fort cher leur personne, ils n'en étaient pas moins des esclaves, et l'on sait tout ce que l'esclavage comportait alors de misères et

d'humiliations. Combien peu, sur le nombre, s'élevaient, à force d'habileté ou de complaisance, au rang d'affranchis! Les esclaves lettrés, comme ceux que le bibliomane Calvisius achetait, au dire de Sénèque, jusqu'à cent mille sesterces (vingt mille francs environ), étaient dressés dès leur enfance à la calligraphie. Celui qui avait acquis un certain talent prenait le titre de *librarius* (copiste), d'*amanuensis* (expéditionnaire), ou simplement de *servus ab epistolis* (esclave secrétaire). Dans la basse latinité, le copiste s'appelle de préférence *antiquarius;* la qualification de *scriptor* est ordinairement réservée aux auteurs. Quant au marchand de livres, c'était, à proprement parler, le *bibliopola.* Cependant le nom de *librarius* lui fut également donné par extension, parce qu'il était fort souvent, lui aussi, faiseur de livres, c'est-à-dire entrepreneur de copies ; et certains éditeurs de nos jours ne sont guère autre chose. Parmi les curiosités que nous ont restituées les fouilles de Pompéi, se trouve un magasin de libraire, très reconnaissable à ses inscriptions : il comprend, dans ses dépendances, un atelier de copistes. Mais le *librarius* de profession, soit dans la maison de son maître, soit dans sa boutique d'affranchi, ne se bornait pas à copier : il cumulait le métier de décorateur de manuscrits, de colleur, de relieur, quelquefois même celui de bibliothécaire, comme faisaient chez Cicéron Denys et Ménophile, deux esclaves qui lui avaient été envoyés par l'éditeur Atticus. En un mot, le livre tout entier sortait de ses mains, et il y restait, quand il n'était pas au nombre de ces ouvrages de dixième ordre dont nous parle Horace et qui, de chute en chute, finissaient

par tomber chez les cuisiniers, les épiciers, les poissonniers, pour servir d'enveloppe à leurs marchandises.

Le christianisme émancipa peu à peu les ouvriers du livre comme les autres artisans. Mais les invasions barbares, en annihilant dans le monde extérieur la culture des lettres et les professions qui s'y rattachaient, les parquèrent pour longtemps dans l'enceinte des monastères. Si la science devint l'attribut ecclésiastique par excellence, au point que les mots d'homme d'église et de lettré se confondirent en un seul *(clericus)*, la conservation et la propagation des monuments écrits se trouvèrent plus particulièrement dévolues à ceux des clercs que ne troublaient ni les préoccupations terrestres ni les bouleversements politiques. « Dès le IVe siècle, dit le savant historien du livre dans l'antiquité, saint Jérôme recommandait la copie des manuscrits comme une des occupations les plus convenables à la vie monastique. A la même époque, saint Éphrem nous montre les moines travaillant, soit à tisser de la toile, soit à faire des corbeilles, soit enfin à transcrire des livres et à teindre en pourpre des parchemins ; et la copie des livres était la seule occupation des religieux dans les couvents fondés par saint Martin de Tours. Deux siècles après, Cassiodore recommandait encore aux moines l'œuvre des copistes (*antiquariorum*) et traçait à leur usage un traité de transcription et d'orthographe... A peu près dans le même temps, saint Benoît fondait son immortel institut, dont les immenses travaux devaient jeter un jour tant de lumière sur toute l'histoire du moyen âge. Mais, au sein des ordres religieux les moins renommés dans les lettres, la transcrip-

tion des manuscrits fut l'occupation principale des cénobites. Les règles des Chartreux, tout en accordant aux frères de diverses professions les instruments nécessaires pour l'exercice de leur industrie, énoncent comme un fait qu'il y a dans l'ordre bien peu de religieux qui ne soient pas écrivains; et, plus loin, une punition est infligée au moine qui, sachant et pouvant écrire, refuserait de s'adonner à cet exercice[1]. »

Effectivement, ce n'était pas seulement les conciles, c'était encore et surtout les règles monastiques qui, à commencer par celle de saint Benoît, prescrivaient l'étude de la calligraphie, art complexe aux origines de notre histoire, car il comprenait alors et l'écriture et l'enluminure, et souvent le simple scribe s'élevait, comme nous le verrons, au niveau d'un véritable artiste. Les plus célèbres disciples du législateur des moines d'Occident suivirent sa trace : ils encouragèrent de leur exemple ou au moins de leurs conseils la transcription des manuscrits, et à leurs efforts s'unirent les grands évêques qui présidèrent à la fondation du royaume des Francs. Saint Hilaire, saint Fulgence, saint Colomban, saint Ferréol, saint Césaire, saint Yrieix, saint Éloi, l'artiste universel, contribuèrent personnellement à préserver les livres de la destruction et à les multiplier. *Paginam pingat digito, qui terram non proscindit aratro,* disait la règle de Ferréol. Ou la charrue, ou la plume : telle était la loi des cloîtres. Ce mouvement littéraire s'étendait jusqu'au fond de la verte Eryn : si vif était le zèle de ses moines pour les

1. Géraud, *Essai sur les livres,* p. 181.

travaux de calligraphie, que l'un d'eux, saint Kilian, sur le point d'expirer, refusait de lâcher son manuscrit et le cachait obstinément sous son bras pour ne point le perdre avec la vie.

Sous le souffle fécond du génie de Charlemagne, on vit éclore dans le monde cénobitique une nouvelle génération de lettrés et d'écrivains. Le grand empereur ne se préoccupait pas moins du mérite extérieur des livres que de leur valeur intrinsèque : il lui fallait de bons textes et de beaux exemplaires. En France, en Angleterre, en Allemagne, Alcuin organisa des ateliers de copistes et des écoles de belle écriture, qui devinrent bientôt des centres intellectuels très importants. Entre tous, le monastère de Saint-Martin de Tours acquit, sous sa direction, une légitime renommée : c'est de là que sortirent en grande partie ces bibles, ces missels, ces évangéliaires, dont le merveilleux éclat projette sur les débuts de la période carlovingienne une teinte artistique si brillante. Les écoles de Saint-Gall, de Metz, de Prum, de Reims, d'Orléans nous ont aussi laissé des produits remarquables. Les longues pages consacrées par M. Delisle à rechercher l'origine de nos richesses manuscrites sont pleines des innombrables traces de l'activité déployée par les ateliers monastiques. Relever les noms de leurs principaux artistes serait une tâche d'une longueur fastidieuse, malgré la notoriété de quelques-uns, et destinée forcément à demeurer incomplète : elle a été cependant ébauchée par le P. Cahier, dans ses curieux *Mélanges d'archéologie*[1]. Nous nous

1. Tome IV, p. 127-142.

contenterons de signaler encore quelques centres importants. La seule abbaye de Corbie avait ainsi amassé des trésors littéraires d'une valeur incalculable, dont la plupart nous sont parvenus. Bien que les manuscripteurs n'eussent pas, dans les temps reculés, l'habitude de signer leurs œuvres, le savant bibliographe a relevé les noms de vingt-neuf copistes et correcteurs de cet antique établissement, et dans le nombre se trouvent des abbés, des prieurs, des savants : pas un dignitaire, pas un lettré ne dédaignait de prendre, à l'occasion, la modeste plume du scribe. L'abbaye de Moissac, la métropole de l'ordre de Cluny en Languedoc, n'était pas moins féconde. Lorsque ses manuscrits furent envoyés à Colbert, en 1678, le catalogue en fut dressé avec soin : on y trouve, à côté d'une quantité d'exemplaires des différentes parties de l'Écriture et des Pères, les lois des empereurs, celles des Goths, les Décrétales, le Digeste et différentes compilations de droit, des traités de grammaire et de rhétorique, etc.; mais bien d'autres ouvrages littéraires figuraient dans les bibliothèques monastiques, et presque toujours ils avaient été copiés dans la maison même, sur des volumes prêtés par une autre communauté. A Cluny, qui possédait, en qualité de chef d'ordre, un atelier des plus nombreux et des plus actifs, on transcrivait des Tite-Live, des Salluste, des Suétone, des Sénèque, des Aristote, des Cicéron, des Ovide, des Virgile, des Horace, des Juvénal, des Stace, des Lucain, des Térence, des Claudien, des Ésope, des Priscien, des Papias, des Gallien, des Hippocrate, et tous les auteurs du moyen âge. Les catalogues de l'abbaye, ré-

digés aux XIIe et XIIIe siècles, comprennent près d'un millier d'ouvrages, tant profanes que sacrés, et sans doute ils sont loin de représenter la totalité de la production de cette puissante maison mère, dont les membres et les trésors se répandaient dans toutes les directions. A Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), il y avait une règle curieuse : chacun des élèves de sa célèbre école devait fournir deux volumes par an, à titre d'honoraires. Or on sait que le nombre de ces écoliers atteignait, au XIe siècle, et même dépassait le chiffre de cinq mille : cela faisait donc un tribut annuel de dix mille manuscrits, si la règle était scrupuleusement observée; mais, ne l'ait-elle été que durant un petit nombre d'années, on imagine aisément l'importance du contingent qu'elle dut apporter à l'œuvre de la multiplication des livres [1].

Vers la fin du moyen âge, et même dès l'avènement des Valois, le zèle des moines s'était sensiblement refroidi : il est vrai qu'alors ils n'avaient plus le monopole de la calligraphie et que les corporations laïques leur faisaient une concurrence heureuse. Un fervent bibliophile de ce temps, Richard de Bury, évêque de Durham et grand chancelier d'Angleterre, gourmande avec une verve satirique la paresse des fils dégénérés de saint Benoît : « Que les bons religieux écrivent les livres et que les mauvais s'occupent d'autres choses (c'est le titre du chapitre V de son *Philobiblion*). — Les religieux, qui avaient pour les livres un culte digne de respect et une grande sollicitude, se plaisaient dans

1. Voy. Delisle, *le Cabinet des manuscrits*, I, 518; II, 111, 459

leur commerce comme au milieu des richesses. Beaucoup d'entre eux écrivaient de leurs propres mains, entre les heures canoniques, et profitaient par moment du temps réservé au repos du corps pour fabriquer des manuscrits. Grâce à leurs travaux, ces trésors sacrés, remplis de livres divins propres à donner aux étudiants la science du salut et à éclairer délicieusement la marche des laïques, brillent aujourd'hui dans la plupart des monastères. O travail manuel plus délectable que toute occupation agricole! Heureuse prévoyance, qui profitera à la postérité la plus reculée, à laquelle rien ne peut se comparer, ni la plantation des bois, ni l'ensemencement des grains, ni le soin des troupeaux, ni la construction des châteaux forts!... Malheureusement, il faut l'avouer avec douleur, le lâche Thersite manie maintenant les armes d'Achille; maintenant les ânes paresseux se parent des caparaçons destinés aux destriers, les chouettes aveugles dominent les nids des aigles, le milan cruel perche sur la même branche que l'épervier. » Et le virulent critique part de là pour fustiger la mollesse des nouveaux moines. Les ordres mendiants eux-mêmes, autrefois si amoureux des livres et de la science, renferment, nous dit-il, des membres plus que tièdes. Ils ne tiennent donc pas compte de l'opinion de saint Paul? Est-ce que l'Apôtre ne recommandait pas à ses frères de ne pas négliger le parchemin[1]? Est-ce que Moïse, Josué, Isaïe, Jules César, Titus n'ont pas fait office d'écrivain? Le dernier était même expert dans tous les genres d'écriture, puisqu'il

1. Saint Paul ne dit pas tout à fait cela. Cf. la 2e épitre à Timothée, IV, 11, 13.

avouait qu'il aurait pu devenir le plus grand faussaire du monde. Bien plus, le Sauveur en personne a donné l'exemple : ne s'est-il pas incliné à terre pour écrire avec son doigt, lorsque les Juifs le pressaient de questions sur la femme adultère, afin que personne ne dédaignât de faire ce qu'il avait fait lui-même. Il faut, en conséquence, écrire des livres nouveaux, et en même temps réparer et multiplier les anciens [1].

Le bon prélat ne se bornait pas, du reste, à l'invective. Il travaillait avec un zèle aussi ardent que son langage à mettre en pratique ses propres conseils. Il vivait entouré de tout un monde de calligraphes et d'artistes. « Dans nos manoirs, dit-il ailleurs, il y avait toujours auprès de nous un grand nombre d'antiquaires, de scribes, de correcteurs, d'assembleurs, d'enlumineurs, et généralement de gens qui pouvaient suer utilement au service des livres. Enfin, toutes les personnes des deux sexes qui avaient quelque commerce avec les livres, de quelque état, dignité ou condition qu'elles fussent, pouvaient facilement trouver la porte de notre cœur et un gîte agréable. Nous recevions ainsi tous ceux qui apportaient des manuscrits ; et voilà comment nous eûmes bientôt un accroissement considérable des vases de la science et une nuée très variée des meilleurs ouvrages [2]. » Quel joli tableau que celui de cet intérieur épiscopal, et quelle ruche animée devait être le palais de Richard de Bury ! Mais ce n'est pas tout : il quêtait des livres au dehors, et jusqu'à l'étranger. Pour les

1. *Philobiblion* de Richard de Bury, traduction Cocheris, ch. v et vi.

2. *Ibid* ch. viii.

rechercher ou les faire copier, il utilisait de préférence le concours des Frères Prêcheurs, si répandus, et se louait fort, dans ces occasions, de leurs services et de leur intelligence. Après la mort de ce modèle des bibliophiles, son école de calligraphie se perpétua dans l'université d'Oxford, à laquelle il légua toute sa collection.

Une légion d'auxiliaires plus inattendus vint aider les moines dans leurs vastes travaux de transcription : ce sont les religieuses. Déjà au temps d'Eusèbe, on employait, paraît-il, de jeunes vierges à copier les écrits des docteurs ecclésiastiques. Sainte Mélanie la jeune, sainte Césaire et ses sœurs, sainte Harlinde, sainte Renilde, abbesse d'un couvent du Limbourg; Rathrude, fille, à ce que l'on croit, d'un roi des Lombards, et bien d'autres encore, se firent une réputation par leur talent calligraphique. Il est certain que les doigts féminins devaient avoir une aptitude particulière pour exécuter des merveilles de délicatesse et de patience, et plus d'un volume dont nous admirons les caractères fins ou fleuris a dû sortir des mains pâles de ces humbles habitantes du cloître. A en juger par l'*Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsperg; qui vraisemblablement ne se contenta pas de composer cette curieuse encyclopédie, conservée naguère encore à Strasbourg, mais l'écrivit et l'enlumina elle-même, les religieuses ne le cédaient aux moines ni en habileté ni en savoir; et c'est là un genre de preuve tout à fait décisif à l'appui de la thèse du développement de l'instruction chez les femmes du moyen âge : car il ne faut pas oublier que les scribes étaient généralement des lettrés, et, du reste, il

était nécessaire de connaître au moins le latin pour le transcrire exactement[1]. Les miniatures nous signalent également le rôle de ces pieuses filles dans la reproduction des monuments littéraires. Un des plus précieux volumes de la bibliothèque de Munich nous montre une abbesse du Niedermünster de Ratisbonne



FIG. 26. — ABBESSE CALLIGRAPHE OFFRANT SON OUVRAGE A LA VIERGE. XIe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de Munich, reproduit par le P. Cahier, *Nouv. Mél. d'archéologie*, IV, 118.)

offrant ce même manuscrit à la Vierge et à l'enfant Jésus, qui semblent la bénir : elle occupe la place et observe l'attitude ordinairement attribuées au copiste dans ces sortes de frontispices, et il est très probable qu'elle aussi avait « écrit » le livre, dans les deux sens du mot.

Voulons-nous voir de plus près nos travailleurs à

1. On trouvera d'intéressants détails sur cette double question dans les *Nouveaux mélanges* du P. Cahier, IV, 89 et 115.

l'œuvre ? Pénétrons dans la partie la plus retirée du cloître, la plus éloignée des bruits de la terre. Voici la grande salle où s'exercent le talent très varié des calligraphes et leur patience toujours égale : c'est le *scriptorium;* nous dirions en français l'*écritoire,* si ce mot ne devait prêter à la confusion. Rarement, en effet, les moines obtiennent la concession d'une cellule particulière pour vaquer aux transcriptions. Sous la haute voûte formée par des croisées d'ogives, on aperçoit des armoires, des rayons garnis de livres, et tout le mobilier de la bibliothèque, avec laquelle ce local ne fait souvent qu'un. L'atelier d'écriture a été inauguré d'une manière solennelle. Il a été béni par l'abbé au moyen d'une formule que nous ont conservée d'Achery et du Cange : « Daignez bénir, Seigneur, le *scriptorium* de vos serviteurs et tous ceux qui s'y trouvent, afin que tous les passages des livres saints qu'ils pourront lire ou écrire pénètrent dans leur intelligence, et qu'ils mènent leur tâche à bonne fin [1]. » Dans ce sanctuaire du travail, un religieux silence est imposé par la règle. « Que l'on n'y entende, disent les instructions d'Alcuin, aucune parole de frivolité, de peur qu'à son occasion la main se méprenne sur ce qu'elle doit écrire. » On n'y laisse entrer, avec les copistes, que l'abbé, le prieur, le sous-prieur et l'*armarius* ou bibliothécaire. Les premiers s'y rassemblent à certaines heures du jour, entre les exercices claustraux, quelquefois même avant le jour, en sortant de l'office nocturne, heure propice entre toutes au collationnement, disaient les écrivains

1. Du Cange, au mot *Scriptorium.*

de Saint-Gall. En voici un groupe qui s'avance : ce sont de jeunes religieux, car l'on choisit de préférence ceux qui ont encore besoin de perfectionner leur instruction ; ils sont une douzaine (c'était le nombre ordinaire à Saint-Martin de Tournai et ailleurs), et, après avoir répété la formule de la bénédiction, ils vont s'installer sur autant de sièges à leur usage, placés devant des tables ou des pupitres à pieds. Ces sièges ne sont que de vulgaires escabeaux, sans dossier, tels qu'on en voit sur les miniatures qui représentent des clercs en train d'écrire ; on doit y contracter plus d'une courbature, car tout le monde ne jouit pas du privilège accordé au vieux saint Martin de Léon, qui, pour rédiger un long et savant ouvrage, se faisait soutenir le corps et les bras par des cordes fixées à la voûte. Le confortable fauteuil renfermant « tout ce qu'il faut pour écrire », comme ceux que nous avons déjà rencontrés, est réservé aux écrivains laïques de l'époque postérieure, travaillant pour les princes et princièrement installés. Néanmoins le jeune moine est encore mieux partagé que le scribe des anciens, qui devait poser le parchemin sur ses genoux ou sur sa main gauche, et se placer lui-même sur un lit ; posture fort incommode pour ce genre d'occupation, et cependant familière au poète Ovide, à en juger par ses propres vers :

Non hæc in nostris, ut quondam, scribimus hortis ;
Nec consuete meum, lectule, corpus habes[1].

Notre moderne écrivain, muni de tous les ins-

1. *Tristes*, I, 11.

truments que nous avons décrits, tenant sa plume ou son roseau de la main droite et son grattoir de la gauche, ayant devant lui un feuillet de parchemin fixé par un fil à plomb, écoute les instructions de l'*armarius*. C'est ce dignitaire qui l'a pourvu de tous les objets nécessaires à son travail ; c'est encore lui qui distribue la besogne et désigne à chacun sa tâche particulière[1]. Tantôt il remet à chaque religieux un manuscrit différent; tantôt il dicte à plusieurs un texte unique, comme cela se pratiquait dans l'antiquité, ou le fait dicter par un copiste en chef. Ce dernier procédé aura l'avantage de reproduire immédiatement l'ouvrage à un certain nombre d'exemplaires; mais il occasionnera parfois un manque d'unité, au moins dans la forme, et de là viennent, suivant quelques critiques, la plupart des variantes d'orthographe ou même de rédaction qui pullulent dans nos manuscrits. Quelquefois, et surtout quand il s'agit d'une œuvre de longue haleine, la copie d'un même livre est répartie entre plusieurs mains : il arrive alors que, malgré tous les efforts du chef pour faire adopter dans son *scriptorium* une seule et même espèce d'écriture, l'exemplaire offre une diversité de caractères assez disgracieuse, ou qu'il renferme des intervalles blancs à la fin des cahiers, quand cette fin ne concorde pas avec celle du texte confié à chaque collaborateur. D'autres fois enfin, le travail est divisé suivant l'aptitude ou le savoir de chacun. « Que l'un corrige, dit Trithème, le livre que l'autre a écrit; qu'un troisième trace les ornements à l'encre rouge ; que celui-

1. Règle de l'abbaye de Saint-Victor de Paris.

là se charge de la ponctuation, celui-ci des peintures; que cet autre colle les feuilles et relie les livres avec des tablettes de bois. Vous, préparez ces tablettes; vous, apprêtez le cuir. Que l'un de vous taille les feuilles de parchemin; qu'un autre les polisse; qu'un autre encore y trace au crayon les lignes destinées à guider la plume de l'écrivain[1], etc. » Cette manière de spécialiser la besogne et le talent était évidemment plus favorable à la bonne qualité des produits; elle n'apparaît cependant qu'assez tard, et dans les anciens monastères on trouvait, nous l'avons vu, des artistes capables d'exécuter à eux seuls tous les travaux se rattachant à la confection du livre.

Quelle que soit sa tâche, notre jeune clerc s'y attelle avec courage. Il se courbe sur son parchemin des jours entiers, des mois, des années, s'il le faut : car, ne l'oublions point, il ne s'agit nullement d'une écriture courante comme la nôtre; chaque lettre est pour lui un dessin. Mais la régularité et la continuité du travail viennent à bout de tout, et c'est là le secret de la puissance des ordres religieux.

Le moment arrive enfin où sa dernière page est remplie : il ne lui reste plus qu'à déclarer, dans une note de sa composition, que l'œuvre est terminée, et, s'il le juge à propos, qu'elle a été exécutée à telle date, en tel lieu, par tel frère. C'est cette formule finale qu'on appelle l'*explicit*, par une sorte d'abréviation de l'ancienne locution employée pour les rouleaux : *Explicitus est liber;* et, de fait, le mot *explicit* en forme d'ordi-

1. Cité par Paul Lacroix, *Livre d'or des métiers*, au mot *Écrivains*.

naire le commencement. Elle ne contient pas toujours, malheureusement, le nom du scribe ni les circonstances dans lesquelles s'est faite la copie. Les moines omettent volontiers de semblables détails, par suite de cette humilité professionnelle qui a empêché tant d'artistes et de littérateurs de signer leurs œuvres, à commencer par l'auteur inconnu, mais célèbre quand même, du traité de l'*Imitation*. Telle est bien la pensée de celui qui a rédigé l'*explicit* suivant :

Expleto libro, referatur gratia Christo;
Nomen scriptoris non pono, quia ipsum laudare nolo[1].

Mais la modestie n'arrête pas, sous la plume de notre copiste, l'expression du plaisir qu'il éprouve en touchant au but, ni la plainte amère que lui inspire le souvenir des fatigues endurées. Sa joie déborde en prose et en vers, en distiques, en acrostiches, en plaisanteries plus ou moins originales. Il dissimule son nom sous le voile transparent de l'énigme; il écrit sa souscription en caractères grecs ; enfin il s'amuse, et il l'a certes bien gagné. Ses lamentations sont parfois presque aussi divertissantes que les naïfs témoignages de son bonheur. « Ami lecteur, dit un religieux de Corbie en terminant la transcription d'un traité de Pascase Radbert, retiens tes doigts, prends garde d'altérer l'écriture de ces pages; car l'homme qui n'exerce pas la calligraphie ne soupçonne pas le mal que nous nous donnons. Autant le port est doux au navigateur, autant la dernière ligne est douce à l'écrivain. Trois de ses doigts tiennent le

1. Ms. 120 de la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer.

roseau, mais son corps tout entier peine et travaille. » Un autre gémit sur le froid et l'onglée qu'il a eu à supporter. Un troisième, appartenant à l'abbaye de Saint-Aignan d'Orléans, s'écrie avec l'accent de l'artiste amoureux de son œuvre : « Faites attention à vos doigts! Ne les posez pas sur mon écriture! Vous ne savez pas ce que c'est que d'écrire. C'est une corvée écrasante : elle vous courbe le dos, vous obscurcit les yeux, vous brise l'estomac et les côtes. Prie donc, ô mon frère, toi qui lis ce livre, prie pour le pauvre Raoul, serviteur de Dieu, qui l'a transcrit tout entier de sa main dans le cloître de Saint-Aignan [1]. » Presque tous se recommandent ainsi à la pitié du lecteur et à ses prières. Il y aurait un recueil bien curieux à faire avec ces innombrables *explicit*, qui se résument dans un immense soupir de soulagement : *Deo gratias! Feliciter! Amen!* On y surprendrait la pensée intime d'une classe populaire plus intéressante que bien d'autres et plus mal connue. Car ce ne sont pas les seuls religieux qui ont rédigé ces notes finales : leurs successeurs laïques ont fidèlement suivi la tradition ; seulement, au lieu de se borner à demander une prière, ils ont quelquefois formulé des vœux beaucoup plus réalistes et réclamé en termes assez crus un salaire d'un ordre tout différent, qui heureusement restait à l'état de rêve [2].

Pour en arriver, à travers tant de souffrances, au point final, le pauvre moine n'a-t-il pas eu besoin de

1. Delisle, *le Cabinet des manuscrits*, II, 121.

2. *Vinum scriptori reddatur de meliori. — Detur pro pœnâ scriptori pulchra puella.* Etc.

stimulants plus efficaces que le vague espoir d'une rémunération matérielle plus ou moins chimérique? Si monotones ont été pour lui les longues heures passées dans le silence du *scriptorium!* si rebutante l'obligation de tracer, durant une bonne part de sa vie, les mêmes caractères sur le même parchemin! Il s'est instruit, il est vrai; mais il s'est consumé. Ces encouragements. que ne pouvaient lui procurer ni l'appât du gain ni le désir de la renommée, il les a puisés dans les ressources d'une piété ardente et surtout dans la légende, qui, avec une sorte de compassion attendrie, prodigue à ses pareils les exemples réconfortants. Tantôt c'est la Vierge et son divin Fils qui, dans une suave miniature, tendent les bras aux copistes du livre, tandis que de la main de ces derniers s'échappe un phylactère où on lit:

Poscunt scriptores copulæ cœlestis amores[1].

Et effectivement, ces artistes de la plume considèrent leur tâche comme une bonne œuvre, dont le salut de leur âme est le prix: *Frater Robertus Gualensis, dum esset juvenis et levita, devote scripsit pro salute animæ suæ*[2]. Tantôt l'enlumineur, par un sentiment de confraternité désintéressée, fait descendre sur la tête du scribe la couronne céleste qu'il a rêvée pour lui-même[3]. Une autre fois, c'est l'illustre abbé saint Vaast qui apparaît à un de ses disciples et lui dit, pour le récompenser de sa constance: « Écrivain, autant de lignes,

1. Ms. 291 de la bibliothèque de Douai.
2. Bibl. nat., ms. lat. 12072.
3. Mss. 291 et 297 de la bibliothèque de Douai.

autant de points il y a dans ton livre, autant de fautes te sont remises[1]. » Un religieux, qui avait à se reprocher une assez grande quantité d'infractions à la discipline, s'était volontairement imposé pour pénitence la transcription d'un gros volume de l'Écriture sainte. Après sa mort, son âme est conduite devant le Juge suprême : les démons la réclament en invoquant ses fréquentes infidélités; mais les anges présentent son ouvrage à Dieu pour le désarmer. Ils font le compte des lettres qu'a tracées le malheureux copiste : ô bonheur! leur nombre est supérieur d'une unité à celui de ses fautes. Le coupable n'est pas admis dans le ciel (le dénouement serait un peu trop immoral), mais il est renvoyé sur la terre pour avoir le temps de corriger sa vie. Une seule lettre omise dans son travail, ajoute le légendaire en guise de conclusion pratique, et il était damné[2].

Un autre de ces naïfs manuscripteurs, nous raconte un contemporain de saint Louis, avait contracté l'habitude de baiser religieusement le nom de Marie toutes les fois qu'il le rencontrait, et de le reproduire avec un soin particulier en lettres de trois couleurs, à l'exemple de ses prédécesseurs du VIe siècle, qui transcrivaient le nom de Dieu en lettres d'or. L'excès de la fatigue le fait tomber gravement malade ; il reçoit les derniers sacrements. Mais, à cet instant suprême, un de ses frères voit de loin la sainte Vierge descendre au chevet du mourant, et l'entend lui dire : « Ne crains rien, mon fils ; puisque tu as si bien pris soin d'honorer

1. De la Plane, *les Abbés de Saint-Bertin*, p. 42.
2. Orderic Vital, *Hist. ecclés.*

mon nom dans tes œuvres, j'ai fait inscrire le tien sur le livre de vie. » Et, à ces mots, l'âme du religieux parut s'envoler vers le ciel[1]. Entraînés par de tels récits, des hommes de foi et de labeur devaient opérer des prodiges.

Le rôle du scribe une fois terminé, tout n'est pas fini encore. Il faut collationner minutieusement la copie sur l'original ; il faut ensuite qu'elle passe par les mains du correcteur ou recenseur chargé de l'examiner, de l'amender, de la compléter. Toutes les grandes abbayes possèdent des clercs particulièrement versés dans la connaissance des anciens textes et sachant apporter dans cette délicate mission une exactitude rigoureuse. Depuis Charlemagne, qui en a fait l'objet d'une recommandation expresse dans ses Capitulaires, les exemplaires des ouvrages importants ne sont livrés aux lecteurs qu'après une sévère revision. C'est ainsi qu'à Rome les auteurs ou les éditeurs antiques collationnaient et corrigeaient leurs manuscrits; c'est ainsi que les grammairiens d'Alexandrie se faisaient les *émendateurs* des classiques grecs. Et malgré ce luxe de précautions, les critiques savent combien de fautes, combien de mauvaises leçons ont échappé à l'attention des copistes et des reviseurs. Mais qui s'en étonnerait, en songeant aux difficultés sans nombre, aux obstacles de toute nature que rencontrait la multiplication des livres antérieurement à l'imprimerie? Ne faut-il pas, au contraire, admirer les résultats considérables obtenus avant Gutenberg, et la multitude vraiment prodigieuse d'anciens manuscrits qui

1. *Anecdotes d'Étienne de Bourbon,* p. 119.

encombre nos grandes bibliothèques? Ces résultats, l'esprit de sacrifice et d'abnégation pouvait seul les procurer. Aussi ce fut là le grand œuvre des clercs réguliers du moyen âge. Sans doute, il y eut parmi eux des exceptions lamentables : on vit quelques ignorants gratter des textes précieux; on vit les habitants du Mont-Cassin, par exemple, mutiler et disperser, à une certaine époque, leurs trésors littéraires. Mais de pareils abus, fussent-ils plus nombreux, ne détruiront jamais l'ensemble des faits, et chercher à démontrer que les moines d'Occident ont sauvé du naufrage les lettres antiques serait insister sur une vérité devenue banale.

Infiniment moins pressés sont les rangs des écrivains appartenant au clergé séculier. Il fallait de grands établissements comme la Sorbonne, ou de puissantes églises comme Notre-Dame de Paris, pour entretenir des *scriptoria* quelque peu productifs; encore ne savons-nous pas au juste si leurs copistes étaient pris dans leur sein. Ce qu'il y a de certain, c'est que le « collège des pauvres maîtres en théologie » fondé à Paris par Robert Sorbon eut le talent d'enrichir très vite sa bibliothèque naissante, et qu'il y parvint non seulement par voie de donations et d'achats, mais par des transcriptions exécutées à ses frais. On en a la preuve dans les notes inscrites sur plusieurs des volumes qui nous ont été légués par ce fameux établissement, et, même en l'absence de toute indication, M. Delisle croit pouvoir attribuer cette origine à beaucoup d'autres manuscrits du même fonds. D'un autre côté, nous venons de voir un prélat anglais entretenir dans son propre palais une troupe de calligraphes. Son exemple n'est pas le seul, et bien

longtemps avant lui les évêques les plus lettrés en faisaient autant. En Espagne, Isidore de Séville, Braulion de Saragosse, Julien de Tolède sont cités comme ayant offert à leurs contemporains cet intéressant spectacle. Pour la France, nous avons déjà nommé quelques-uns des pontifes célèbres qui encouragèrent l'art des *antiquarii*. Mais ce sont nos rois qui se firent, sous ce rapport, les émules les plus actifs des communautés religieuses. Charlemagne ne se contenta pas de donner à celles-ci l'impulsion. Sous le règne de ce prince et de ses premiers successeurs, « une école, une bibliothèque et un atelier de copistes furent attachés à la cour impériale. Ce fut là que, sous la direction immédiate de l'empereur, le texte de la Bible fut revu avec soin, et qu'Alcuin et d'autres savants copièrent ou firent copier d'innombrables volumes qui furent, les uns gardés pour l'usage des membres de la famille impériale, les autres envoyés dans différents monastères. En peu de temps, les études théologiques et littéraires brillèrent d'un éclat auquel on n'était plus accoutumé depuis l'établissement des barbares en Gaule et en Italie. Une noble émulation fit ouvrir près des cathédrales et dans toutes les grandes abbayes des ateliers où d'habiles copistes, prenant pour modèles les exemplaires transcrits à la cour, exécutèrent tous les livres nécessaires à l'étude et au service divin [1]. » C'est encore par des notes originales inscrites sur ces magnifiques volumes que nous apprenons la part prise à leur confection par Charlemagne, par Louis le Débonnaire, par Lothaire,

1. Delisle, *op. cit.*, I, 1 et 2.

dont le scribe met un juste orgueil à mentionner la commande. On sait combien sont nombreux et soignés les livres de luxe écrits pour le compte de Charles le Chauve. Il faut ensuite descendre jusqu'à saint Louis pour voir refleurir les traditions de la cour du grand empereur. Ce grand prince, voulant remplir le trésor de la Sainte-Chapelle d'une collection de bons et beaux ouvrages, idée qu'il avait rapportée d'outre-mer, réunit autour de lui les artistes capables de les exécuter ; car, d'après un de ses biographes, Geoffroi de Beaulieu, « il faisait copier des livres plutôt que d'acheter ceux qui étaient tout faits; par là, disait-il, le nombre des bons livres se trouvait multiplié[1] ». Après lui, Charles V, qui était un érudit, employa le même moyen pour enrichir sa bibliothèque naissante du Louvre. Mais les calligraphes dont il utilisait le talent ne faisaient plus partie de la cour : Henri du Trévou, Henri L'Uillier, Raoul d'Orléans étaient des copistes indépendants, et en même temps des libraires, vendant aux princes le fruit de leur travail. Les misères de la guerre de Cent ans, ce fléau d'une portée incalculable, qui fut un des grands dissolvants de la société du moyen âge, ralentirent le zèle de nos rois pour la multiplication des livres. Et cependant c'est alors que les grands seigneurs de souche royale, les ducs de Bourgogne, d'Orléans, d'Anjou commençaient à montrer des goûts de bibliophile; c'est alors que Jean Flamel, le frère de Nicolas, exécutait pour le duc de Berry une partie de ses somptueux manuscrits. Louis XI, qui avait d'autres

1. D. Bouquet, XX, 15.

soucis, se contenta de faire achever quelques volumes entrepris pour le cardinal La Balue. Mais Louis XII et François Ier, vivant au plus fort du mouvement de la Renaissance, ne pouvaient négliger un art si étroitement lié à la culture des lettres antiques. Bien que, sous leur règne, le manuscrit fût déjà relégué au second plan par l'imprimé triomphant, ils recherchèrent avec curiosité les écrivains habiles. C'est, comme l'on sait, le second de ces princes qui fit venir en France le célèbre Angelo Vergeccio, dont la *main* était tellement admirée des littérateurs contemporains, qu'elle donna, dit-on, naissance à la locution proverbiale « écrire comme un Ange »; locution qui, en effet, ne se comprendrait guère s'il s'agissait d'un ange du ciel.

Malgré les encouragements distribués autour d'eux par les princes antérieurs au XIIIe siècle, c'est seulement à cette époque qu'il faut rapporter la sécularisation partielle de l'art calligraphique et l'origine des premières corporations d'écrivains, confondues avec celles des libraires. La grande cause de cette transformation, qui devait avoir d'importantes conséquences au double point de vue de l'écriture et de l'enluminure, fut le développement de la puissante Université parisienne, qui, pour les exercices journaliers de ses maîtres et de ses étudiants, avait besoin de copistes autant que de parcheminiers, et ne trouvait pas chez elle assez de clercs pour suffire à des exigences croissantes. Ceux qu'elle alla chercher au dehors furent admis, en 1275, au nombre de ses suppôts et s'intitulèrent « clercs en librairie, jurés de l'Université » Ils jouirent, par con-

séquent, des privilèges qui faisaient l'orgueil de ses membres; en revanche, ils durent subir sa surveillance et les règlements imposés par elle, tant pour la correction des textes que pour le prix des volumes vendus au public. En 1292, le rôle de la taille de la ville de Paris faisait déjà mention de vingt-quatre copistes ou libraires établis; en 1323, on en comptait vingt-neuf, habitant surtout le quartier des écoles et la Cité. Non seulement ils exécutaient ou faisaient exécuter des manuscrits et les vendaient en boutique, aux prix fixés par la taxe universitaire; mais ils en louaient aux amateurs trop pauvres pour en acheter, et quelquefois ceux-ci profitaient de l'occasion pour copier eux-mêmes les livres de leur choix et se monter ainsi une bibliothèque[1]. M. Paul Lacroix a donné dans son *Histoire de l'imprimerie*, ainsi que dans le *Moyen âge et la Renaissance*, des renseignements détaillés sur cette intéressante corporation et sur la manière dont elle exerçait son industrie.

Il serait assez curieux de suivre les variations du salaire des copistes à partir du jour où leur profession sortit du cloître. Mais les comptes royaux ou autres, qui seuls pourraient nous éclairer sur ce point, ne fournissent qu'une base incertaine et trompeuse; car ils comprennent généralement dans un seul et même article l'achat du parchemin, le travail du scribe, de l'enlumineur, quelquefois même du relieur qui ont collaboré à la confection du volume, sans détailler la somme payée pour chacun d ces objets en particulier. Lors

1. Arch. nat., KK 41, f° 258; Delisle, *Cab. des mss.*, I, 255; *Magasin pittoresque*, VIII, 284.

même qu'ils ne parlent que de la transcription, ils peuvent sous-entendre les accessoires et la fourniture du parchemin, dont l'écrivain se chargeait d'ordinaire. Ces éléments d'appréciation sont d'autant moins précis que, s'ils nous donnent l'indication de la somme payée, nous ne pouvons presque jamais évaluer exactement la quantité de copie correspondante. Nous en sommes donc réduits à des exemples isolés et peu concluants En 1399, Pierre le Portier, « escrivain de lettre de fourme », toucha 4 livres 8 sols parisis pour un volume intitulé *les Cent ballades*. En 1470, un écrivain, chargé de faire un antiphonaire et un processionnaire pour la paroisse de Cerisy, reçut du curé l'équivalent de 160 boisseaux de blé, soit 20 sols, plus des largesses de divers paroissiens, qui l'hébergèrent pendant toute la durée de son travail et lui firent tant de cadeaux, qu'il refusa un salaire en argent. En 1502, l'exemplaire illustré de la *Fleur des histoires*, exécuté pour le cardinal d'Amboise, et qui revint en tout à 316 livres (soit 1,728 francs de notre monnaie), coûta, pour la seule écriture, 30 sols par cahier de parchemin; et comme il se compose de 51 cahiers, le scribe toucha pour sa part 76 livres 10 sols (418 francs). D'une manière générale et toutes proportions gardées, on peut dire que la rémunération pécuniaire des copistes va en diminuant à mesure que l'on se rapproche de l'époque moderne, et cela pour une double raison : d'un côté, leur nombre augmente; de l'autre, les produits de leur industrie subissent, à la naissance de l'imprimerie, une dépréciation toute naturelle. On observe, au reste, la même marche dans le commerce des livres. Sans parler des

temps où Platon payait 100 mines (environ 10.000 francs) trois petits traités de Philolaüs, auteur peu célèbre pourtant, où Aristote dépensait 3 talents (16,465 francs) pour quelques volumes ayant appartenu à Speusippe, le prix des manuscrits demeura extrêmement élevé jusqu'au milieu du moyen âge. Encore au XIIIe siècle, un in-folio ordinaire représentait en moyenne une valeur de 4 ou 500 francs.

Sur ce point, les exemples et les chiffres abonderaient ; mais, pour établir un tableau comparatif, il faudrait en reproduire une quantité tout à fait hors de proportion avec le cadre de notre travail. Des milliers de volumes provenant de la Sorbonne, du Louvre ou des librairies princières portent la mention du prix qu'ils ont originairement coûté : celui qui voudra essayer de rapprocher les uns des autres ces curieux éléments en trouvera une moisson toute faite dans la précieuse publication de M. Delisle sur le *Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale* [1].

Nous avons longuement parlé des manuscrits exécutés par les copistes : un intérêt plus vif s'attacherait à ceux qui sont l'œuvre des auteurs eux-mêmes, si nous pouvions les reconnaître avec quelque certitude. Malheureusement cette certitude n'existe que pour un petit nombre. Nous savons cependant que, dès l'antiquité, les littérateurs écrivaient volontiers de leur main l'exemplaire original de leurs ouvrages, qu'ils le couvraient, du moins, d'additions ou de corrections, et que ces autographes étaient disputés par les amateurs ;

1. Tome II, 187; III, 115, 171, etc.

Tacite parle même quelque part d'un érudit de son temps qui en faisait collection. Naturellement ce goût ruineux engendrait comme aujourd'hui des faussaires, et la crédulité publique était telle, qu'on ne craignait pas de mettre en vente sur le marché d'Athènes une *Odyssée* tout entière de la main d'Homère[1] ! Il eût fallu d'abord prouver que l'écriture grecque était en usage du temps de l'immortel poète, ensuite qu'il avait l'habitude de rédiger ses chants héroïques, et non de les confier à la mémoire de ses auditeurs ; mais les fabricants d'autographes ne se sont jamais embarrassés de si peu. Au moyen âge, s'il arrive journellement aux auteurs d'écrire, dans les deux sens du mot, la totalité de leurs livres, cet exemplaire primitif ne porte pas plus que les autres leur signature, si ce n'est par exception, et les éléments de comparaison nous manquent pour établir l'identité de leur écriture. On attribue à la plume de saint Willibrode, qui vivait au VIII[e] siècle, quelques lignes ajoutées à un martyrologe contemporain ; mais cette opinion repose sur une simple induction. On connaît d'une manière plus positive et l'on conserve à la Bibliothèque nationale l'original autographe de la chronique d'Ordéric Vital (c'est, du moins, l'avis des critiques les plus compétents), et celui d'un poème sur le martyre de saint Cyr par Gontier de Saint-Amand, reconnaissable aux corrections et aux surcharges dont il est criblé[2]. Les manuscrits sur lesquels nous possédons des indications de ce genre deviennent moins rares à mesure qu'on se rapproche des

1. Libanius, cité par M. Egger, *Hist. du livre*, p. 38.
2. Delisle, *op. cit.*, I, 311 ; III, 230, 287.

temps modernes. A partir du règne de saint Louis, époque où l'éloquence de la chaire prend une extension rapide et considérable, un bon nombre de sermons, ou plutôt de canevas de sermons, sont transcrits par les prédicateurs mêmes, tandis que d'autres sont *rapportés* par leurs auditeurs; mais, ici encore, la marque authentique, la signature fait défaut. Pour trouver une mine

FIG. 27. — AUTOGRAPHE D'ORDERIC VITAL. 1136-37.
(Tiré du manuscrit original de sa chronique, Bibl. nat., lat. 10913.)

d'autographes aussi riche que sûre, il faut l'aller chercher dans les chartes et les lettres missives. Les premières contiennent, dès l'époque mérovingienne, une grande variété de seings manuels et de souscriptions royales. Les secondes, dont l'usage se vulgarise avec celui du papier et de l'écriture, au XIVe siècle, ouvrent véritablement le règne de l'autographe, qui ne fera que s'étendre par la suite, pour la plus grande joie des collectionneurs.

CHAPITRE IV

DE LA MINIATURE EN GÉNÉRAL ET PARTICULIÈREMENT EN FRANCE

PHASE HIÉRATIQUE

L'enluminure et la miniature; sens réel et conventionnel de ces termes. — Classification géographique et chronologique des monuments auxquels ils s'appliquent. — Phase hiératique et phase naturaliste; leur distinction. — Origine latine, et non byzantine, de l'enluminure. — L'ornementation des livres dans l'antiquité. — Caractères et spécimens des peintures de la première phase : période mérovingienne; période carlovingienne; période romane.

En abordant l'ornementation intérieure des manuscrits, nous entrons dans un champ beaucoup plus inexploré que celui d'où nous sortons. Malgré la faveur dont jouissent chez nous depuis un demi-siècle les vieilles peintures sur vélin, elles n'ont pas été, à beaucoup près, l'objet d'une étude aussi approfondie que les autres genres de l'art ancien : la science de l'enluminure est encore une science à créer, et ce ne sera pas

une des branches les moins fécondes de l'archéologie lorsqu'elle sera cultivée avec l'attention qu'elle mérite : l'histoire des mœurs, du costume, du mobilier, de la vie privée en général, y puisera, non moins que l'histoire du dessin, des ressources d'une richesse étonnante. Un homme de goût, d'érudition et de loisir (trois conditions indispensables pour une œuvre pareille) avait entrepris cette création, il y a une quarantaine d'années. Il avait commencé à publier un immense recueil de planches, qui devaient servir de pièces justificatives à un texte raisonné, formant comme une vaste synthèse de l'art[1]. Ce serait là, en effet, la vraie manière d'opérer : comparer les types avant de formuler des principes, aller de l'exemple à la règle. Malheureusement les événements politiques entravèrent l'œuvre si intelligente de M. de Bastard, et la mort vint ensuite l'arrêter définitivement. A part les quelques volumes parus de son grand album, devenus à près introuvables, et deux ou trois notices où il a résumé d'avance ses principales idées, nous en sommes réduits à des aperçus généraux d'un caractère assez vague et à des monographies trop peu nombreuses. Un de nos grands archéologues, Jules Quicherat, signalait naguère l'insuffisance de ces travaux et proclamait la « nécessité d'en venir à une exposition dogmatique par une suite d'études particulières, de créer une langue pour dénommer toutes choses, de classer les types infinis de cet art varié et fécond[2] ».

1. *Peintures et ornements des manuscrits du* IVe *au* XVIe *siècle*, par le comte de Bastard, 8 vol. grand in-f°., à la Bibliothèque nationale.

2. *Bibl. de l'École des chartes*, an. 1858, p. 393.

Un pareil programme, sans doute, ne sera pas réa-lisé de si tôt : il faudrait une vie d'homme. Mais peut-être n'est-il pas impossible de poser dès aujourd'hui quelques jalons. Nous nous bornerons ici à établir dans les produits de l'enluminure un essai de classification, à indiquer les types les plus remarquables de chaque espèce et à dégager de leur rapide examen les traits qui la distinguent.

Le souci de la belle écriture devait naturellement amener l'application du dessin à la décoration des pages : l'idée de la calligraphie éveille l'idée de l'ornement. On a commencé par tracer des initiales un peu plus fortes, un peu plus soignées que les autres lettres; on a fini par faire de véritables tableaux. Cet art charmant, qui a peuplé de chefs-d'œuvre nos bibliothèques et nos musées, se confond, à sa naissance, avec l'écriture et s'identifie, en disparaissant, à la grande peinture, comme ces longs fleuves qui, partis d'une modeste source, viennent se perdre dans l'Océan et régénérer ses eaux. Nos pères en ont exprimé le but et l'objet par un mot tout à fait pittoresque : sous l'empire de cet amour passionné de la couleur, qui éclate dans leurs monuments, dans leurs vitraux, dans leurs costumes, ils se sont représenté les feuillets couverts d'encre noire comme autant de champs sombres, demandant impérieusement à être éclairés; y semer l'or, l'argent, les couleurs vives, c'était, pour eux, faire le jour, c'était *allumer (illuminare)*. Et ne nous servons-nous pas d'une métaphore analogue quand nous disons « illustrer un livre » ? L'ornementation des manuscrits devint donc l'*enluminure (illuminatio)*, et les artistes qui s'en

occupèrent devinrent les *enlumineurs*. C'est là le sens propre de ces différents termes, et c'est là le nom traditionnel, le vrai nom de l'art dont il s'agit. Dans l'usage, et sur le tard, le mot de *miniature* semble avoir prévalu. C'est un abus de langage manifeste, car la miniature n'est en réalité que l'application de la couleur rouge *(minium)* à certaines parties de l'écriture ou du livre [1], et, si elle a constitué primitivement la base de leur décoration, elle en est devenue bientôt le simple accessoire. On prend donc la partie pour le tout en se servant de cette expression, et l'on commet une double méprise lorsque, par un étrange revirement, on attribue à celle d'enluminure une signification plus étroite, celle de dessin d'ornement colorié. Dans quelques textes, à la vérité, les enluminures sont distinguées des *histoires*, c'est-à-dire des scènes ou des figures peintes formant tableau ; mais dans d'autres, en revanche, nous trouvons les locutions *enluminé à histoires, historié ès marges de haut en bas* [2], et plusieurs semblables, qui détruisent cette distinction ou du moins nous en montrent le caractère essentiellement arbitraire. En tout cas, elle n'a pu être faite qu'à une époque où l'on avait déjà perdu de vue le sens originel des mots. Pour ne pas l'adopter, nous avons, outre la raison étymologique, un motif péremptoire : c'est que, dans la pratique, le sujet historié n'est presque jamais isolé du dessin d'ornement auquel on veut restreindre la dénomination d'enluminure et qu'il

1. *Miniator, qui minio scribit vel præparat minium (escriveur de vermillon). Miniographia, scriptura cum minio facta.* Du Cange, au mot *Miniare*.

2. Delisle, *op. cit.*, I, 32.

n'est pas facile de considérer séparément avec l'esprit ce que l'on perçoit simultanément avec les yeux. En effet, la soi-disant miniature est sortie peu à peu de la lettrine; elle a fait longtemps corps avec elle et n'a pris place en dehors du texte que par suite de son développement progressif. Si quelques manuscrits très anciens nous en offrent des spécimens indépendants, formant une page à part, c'est là une exception remarquable ; elle ne devient un système, une habitude générale que lorsque le cadre des initiales ne suffit plus à l'inspiration de l'artiste. D'ailleurs, ces sujets hors texte sont dans le même goût et passent par les mêmes vicissitudes que les dessins d'ornement; ils en comportent le plus souvent. En revanche, les lettrines renferment de très bonne heure des figures ou de petites scènes, et les conservent même lorsque la mode amène les *histoires* séparées ; les deux formes d'illustration coexistent pendant une bonne partie du moyen âge. Il est, par conséquent, impossible d'isoler, dans une étude d'ensemble, des éléments aussi étroitement unis par le fait, et, tout en subissant la tyrannie de l'usage quant à l'emploi du mot de miniature, nous devions dénoncer une confusion et une séparation également illogiques.

Ce n'est donc pas la nature du dessin, ce n'est pas l'espèce des sujets traités par le pinceau ni la place qu'ils occupent qui peuvent fournir la base d'un classement rationnel et commode des manuscrits à peintures. La division par pays ou par écoles nationales est plus séduisante, et, en effet, il est facile de constater des différences entre les miniatures françaises et les miniatures italiennes, par exemple. Ces différences, toutefois,

ne sont pas radicales; ce sont plutôt des nuances, et des nuances souvent assez légères. L'art de l'enluminure s'est développé parallèlement chez les divers peuples de l'Europe, en subissant plus ou moins l'influence du goût national et local, mais après avoir pris son point de départ dans une source unique. C'est exactement le phénomène observé dans l'histoire des autres arts, dans celle de la langue, dans celle de l'écriture; il se reproduit en tout et pour tout, à tel point que les nations occidentales peuvent passer, au moral, pour des rameaux différents d'une seule et même famille. Mais, où l'arbitraire commence, où les distinctions deviennent subtiles et ne reposent plus, pour ainsi dire, que sur des pointes d'aiguille, c'est lorsqu'on prétend reconnaître de province à province, de monastère à monastère des différences assez tranchées pour former des sous-écoles ou des sous-genres en nombre indéfini, ayant leurs centres, un à Metz, un autre à Reims, un autre à Saint-Martin de Tours, un autre dans le centre de la France, etc. Pour certain amateur, qui a voulu résumer la doctrine de plusieurs critiques et ne compte pas moins de huit manières différentes, un manuscrit constitue une école à lui tout seul[1] ! Dans l'état actuel de la science, il est prudent de ne pas se lancer sur cette pente aventureuse. Nous nous bornerons donc à étudier les unes après les autres les miniatures françaises, italiennes, espagnoles, flamandes, anglo-saxonnes, allemandes, byzantines, etc., sans descendre à des subdivisions trop difficiles à justifier.

1. Curmer, *Évangiles*, append. Cf. de Viel-Castel, *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, p. 15 et suiv.

Au point de vue chronologique, une classification plus simple s'impose à première vue et peut être établie dans les produits de toutes les écoles que nous venons de nommer. Sans doute, il faut distinguer ici, comme dans toutes les branches de l'art, les périodes romaine, mérovingienne, carlovingienne, romane, gothique, et celle de la Renaissance. Sans doute, le style artistique propre à chacune de ces époques a dû nécessairement se refléter dans l'ornementation des livres : il a bien déteint sur l'écriture; à plus forte raison sur un genre d'ouvrage qui rentre directement dans les appartenances du dessin. Aussi tiendrons-nous compte des formes variées correspondant aux périodes en question. Mais, au-dessus de ces divisions d'un ordre un peu secondaire, se dessine une ligne de démarcation fondamentale. L'histoire de l'enluminure peut se diviser en deux grandes phases : 1° la phase *hiératique;* 2° la phase *naturaliste.* Expliquons ces deux termes.

Dans les premiers temps, le peintre sur vélin travaille exclusivement pour les clercs. Les livres qu'il décore sont des livres d'église, et, d'ailleurs, le clergé est presque seul à se livrer à la lecture. En outre, l'artiste est lui-même un ecclésiastique, et le plus souvent un moine. Il parlera donc aux yeux de ses confrères le langage que parlent à leur intelligence la théologie et la littérature sacrée, celui qui est le plus familier à sa bouche et à son oreille, c'est-à-dire le langage symbolique. Même dans le dessin, il s'adressera encore plus à l'esprit qu'au sens de la vue; il reproduira des types conventionnels, des emblèmes séculaires, qu'il sera sûr de voir appréciés et compris; en un mot, il suivra la

tradition, non la nature. La nature, qu'a-t-il besoin de l'étudier? Les plus beaux modèles ne se trouvent-ils pas dans l'enceinte du cloître et dans les armoires du *scriptorium*? Ne fera-t-il pas preuve d'un plus grand savoir, ne réussira-t-il pas davantage auprès de ses contemporains en groupant avec art les métaphores dessinées qui leur plaisent? Sans doute, il décorera soigneusement ses initiales, il tracera des dessins de pur ornement, et la fantaisie lui inspirera quelquefois des idées charmantes; mais le comble de son talent, le suprême du genre consistera à faire dire aux choses les plus simples ce qu'elles ne disent point aux ignorants. Par exemple, en peignant le Christ sur la croix, il ne se préoccupera pas de faire couler naturellement le sang des blessures ni de représenter la scène du Calvaire telle qu'elle a dû se passer en réalité. Il songera surtout au sens mystique de la scène ; il fera couler le sang divin dans un calice tenu par une femme : ce sera l'Église recueillant les fruits de la passion du Sauveur. Une main signifiera Dieu le Père, un poisson le chrétien baptisé. Les couleurs elles-mêmes prendront parfois sous son pinceau une signification symbolique. Il arrivera par ce système à des compositions ingénieuses, grandioses ou touchantes, mais un peu trop compliquées et souvent trop obscures pour nous. Malgré cela, ou plutôt à cause de cela, tout le monde s'écriera autour de lui, et non sans quelque raison : « Comme c'est beau! » Tel est, en effet, le goût général de son temps, et ce temps est celui du triomphe de la convention dans les arts; c'est la période que nous avons qualifiée d'hiératique, parce que le symbolisme sacré domine alors

absolument dans l'enluminure et qu'elle est réservée en quelque sorte aux initiés. Le règne de cette première manière a eu à peu près la même durée chez les divers peuples d'Occident; il s'étend chez nous depuis l'époque mérovingienne jusque vers le milieu du XIIIe siècle.

Au temps de saint Louis, et notamment à la fin de son règne, la société tout entière commence à changer d'aspect. Les arts, les lettres se sécularisent, et le livre aussi; il est déjà dans les mains des nobles, des bourgeois. Le peuple lui-même ne s'instruit plus seulement par la parole : il y a des filles de paysans qui savent lire. En même temps, les laïques apprennent à peindre, et l'on voit se réunir en corporations les calligraphes, qui sont aussi des enlumineurs. Grâce à la protection de leurs nouveaux Mécènes, les princes et les seigneurs, grâce aussi aux avantages que procure l'exercice d'une profession unique et spéciale, avantages qui manquaient aux moines, occupés de beaucoup d'autres soins, ils agrandissent presque aussitôt le domaine de la miniature : elle pénètre dans les ouvrages profanes, d'abord dans les livres de droit, de science ou d'histoire, puis dans les poèmes et les romans. Dès lors, elle s'adresse à une classe toute différente, beaucoup plus nombreuse et beaucoup moins raffinée. Il ne s'agit plus de se servir de la langue énigmatique des clercs; bien qu'une partie des fidèles soit familiarisée avec les symboles, il faut autre chose à ces esprits plus réalistes : le peintre doit parler avant tout aux yeux, et, s'il emploie encore des paraboles, il se croit obligé d'en donner l'explication[1].

1. Voy. une explication de ce genre, écrite par un miniaturiste

Est-ce pour mieux se faire comprendre? Est-ce par suite de sa propre ignorance? Il renonce aux types et aux costumes traditionnels; il représente tous les personnages sous les traits et l'habit de ses contemporains, il place toutes les scènes dans le pays qu'il habite, au milieu des monuments ou des meubles qui l'entourent. Ce n'est plus la convention, et pourtant c'est toujours la même absence de couleur locale. Ne nous en plaignons pas; ce nouveau procédé servira à nous initier mieux que tous les documents écrits à la vie intime de nos pères. La transformation ne s'opère pas d'un seul coup, tant s'en faut. Le symbolisme existe encore et ne cède la place que peu à peu. Néanmoins, l'artiste a commencé à regarder autour de lui; puis il s'est mis à copier la nature. Il ne dessine plus de ces figures majestueuses, mais figées dans leur immobilité séculaire : il fait des portraits, grossiers d'abord, mais bientôt extraordinairement fins. Le pas est décisif, et la rénovation complète de l'art s'ensuivra. Le trait caractéristique de cette seconde phase est la recherche du réel; c'est pourquoi nous l'avons appelée la phase naturaliste, en prenant ce terme dans sa meilleure acception. Elle s'ouvre au XIIIe siècle, bien que des essais isolés puissent parfaitement se rencontrer plus tôt; elle atteint son apogée au XVe et se prolonge jusqu'au XVIe, époque où, à force de se développer dans le sens que nous indiquons, la miniature deviendra la grande peinture.

Bien que le premier de ces deux grands âges de la

du XIVe siècle, dans les *Nouvelles archives de l'art français*, an. 1874-75, p. 145.

peinture sur vélin s'ouvre par de timides débuts vers le commencement de la période mérovingienne, c'est-à-dire au VIe siècle, il est certain que cet art spécial, dont le moyen âge a fait sa propriété par le développement et l'originalité qu'il lui a donnés, a ses racines dans l'antiquité. Il importe, à ce sujet, de rectifier une opinion très répandue. De ce que les premiers types de l'enluminure ont été longtemps conventionnels et fixes, comme ceux des peintres byzantins, de ce qu'ils rappellent ces derniers par une vague ressemblance, due à la communauté du caractère hiératique, on a conclu qu'ils nous avaient été apportés de Constantinople; on a cru aveuglément à l'influence néo-grecque, et, toutes les fois qu'on s'est trouvé en face de figures ou d'ornements d'un aspect archaïque tant soit peu étrange pour nos yeux modernes, on a parlé de l'influence byzantine, du goût byzantin, de la mode de Byzance. Cette terminologie a fini par devenir encombrante [1]. Elle est peut-être commode; mais elle repose sur une grosse erreur, ou tout au moins sur une forte exagération. Nous sommes les fils des Latins en toute chose, et surtout en matière artistique. Pourquoi la miniature serait-elle une exception? Toutes les branches de l'art ne se tiennent-elles pas étroitement enlacées dans les premiers temps de notre histoire? A-t-on contrôlé par des preuves matérielles, a-t-on pris sur le fait cette

1. M. Ferdinand Denis, M. de Bastard lui-même s'en sont servis; toutefois le second s'est prêté de bonne grâce à insérer la rectification proposée sur ce point par un esprit fort judicieux, M. de Viel-Castel, lequel ne reconnaît jusqu'au XIIIe siècle qu'une école grecque (chez les Grecs) et une école romaine (chez les Latins). Voy. les *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, p. 15 et 20.

fameuse influence byzantine? Si l'on en rencontre des exemples manifestes (et il s'en est produit dans certains pays), il n'y a aucun motif pour les ériger en règle générale, pour en faire la base d'une théorie absolue. La vérité est que les rapports des nations occidentales, notamment de la France, avec le Bas-Empire ont été rares jusqu'à l'époque des premières croisades. Ce ne sont pas quelques ambassades, quelques messages politiques échangés entre souverains qui ont pu avoir une portée sérieuse. Il faut autre chose pour créer entre deux peuples ce courant magnétique qui les porte à s'imiter l'un l'autre : il faut une certaine communauté d'idées, il faut un contact permanent. Ces conditions existaient-elles à la naissance de notre art national, c'est-à-dire aux temps barbares? Au contraire, les livres des Grecs et leur contenu étaient profondément ignorés chez nous, pour une raison bien simple : c'est que la langue de ce peuple n'était point comprise. Quelques-uns de ses artistes ont pu apporter de leur capitale jusque dans nos ateliers monastiques leurs procédés, leurs recettes; ils ont pu, à la rigueur, exécuter ou faire exécuter autour d'eux un ou deux livres décorés suivant le goût de leurs compatriotes. Mais, en tout cas, cette mode particulière n'a pu avoir qu'un succès très éphémère et dans un rayon des plus restreints; la rareté des communications et des voyages l'eût empêchée de se propager : elle s'est noyée dans la grande tradition latine. Il y a, d'ailleurs, des différences fondamentales entre l'art byzantin et l'art mérovingien ou carlovingien : le premier allonge les figures, il aime les formes grêles, émaciées; le second, au contraire, affectionne les types

courts, trapus, et les têtes trop fortes. S'ils offrent des similitudes de détail, elles proviennent uniquement de ce que tous deux sont des rameaux sortis de la même tige, qui est l'art antique, l'art gréco-romain : c'est un rapport de consanguinité, non un rapport de filiation. Pareille légende s'est introduite aussi dans l'histoire de notre architecture, sous le prétexte que plusieurs de nos plus anciens édifices rappellent les formes néo-grecques. Et cependant qui oserait dire aujourd'hui, après les récents progrès de l'archéologie, que le style roman, que le style appelé à tort gothique ne sont pas d'origine purement latine et française? Un jour viendra où la même vérité sera démontrée aussi clairement pour l'enluminure.

Dès à présent, il est aisé de constater que les Romains, s'ils ne nous ont légué que peu ou point de manuscrits ornés de peintures, par la faute des siècles ou des invasions barbares, ont parfaitement connu ce genre de luxe et nous l'ont transmis directement, presque sans interruption. Ils l'avaient emprunté eux-mêmes aux Grecs anciens, qui le tenaient des Égyptiens, lesquels le tenaient des races primitives de l'Orient; car il s'est perpétué chez les Persans, chez les Indiens, chez les Chinois, ces fidèles observateurs de la tradition des ancêtres, et il a même été en faveur chez les antiques tribus du nouveau monde, comme en témoignent certains livres rapportés du Mexique, du Yucatan et du Guatemala. Sur plusieurs papyrus d'Égypte, on reconnaît encore des traces d'ornements, de couleurs et de dorure. Pour la Grèce, nous ne possédons aucun monument de ce genre. Mais nous savons que la calli-

graphie était en honneur chez elle, que l'art du dessin y était cultivé sous toutes ses formes, et qu'un fameux peintre de Sicyone, Pamphile, avait obtenu qu'on le fît apprendre à tous les enfants avant l'écriture. D'ailleurs, tout ce que les Romains ont reçu de la haute antiquité orientale leur est nécessairement arrivé par le canal des Grecs, et le premier nom d'enlumineur que l'on trouve à Rome est celui d'une femme grecque. Lala de Cyzique, qui vivait environ quatre-vingts ans avant J.-C., peignait sur vélin et sur ivoire; elle fut employée par Varron, érudit et bibliophile, à orner de portraits d'hommes célèbres les exemplaires de ses hebdomades, et M. de Laborde a conjecturé qu'elle se servait, pour reproduire indéfiniment ses ouvrages, de patrons découpés. Atticus avait également publié un volume de portraits accompagnés de courtes biographies en vers, et souvent les livres de Virgile portaient en tête l'image de l'auteur[1]. Mais les Romains connaissaient aussi les *vignettes*, serpentant tout autour de la page, comme la vigne antique autour des branches de l'ormeau, les titres et les initiales rehaussés de vermillon, les encres d'or ou d'argent appliquées sur un parchemin pourpré qui en avivait l'éclat. On se souvient des vers mélancoliques d'Ovide :

Parve (nec invideo), sine me, liber, ibis in urbem,
Hei mihi! quò domino non licet ire tuo.
Nec te purpureo velent vaccinia succo :
Non est conveniens luctibus ille color;
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur[2].

1. Voy. Géraud, *op. cit.*, p. 137.
2. *Tristes*, I, *Elegia* 1.

Le cèdre fournissait, en effet, une huile parfumée qui préservait les livres de la moisissure et des ravages des insectes, mais qui leur donnait une teinte jaune. Le *minium*, nom aujourd'hui réservé à l'oxyde rouge de plomb, n'était alors que le sulfure de mercure, autrement appelé cinabre, ou vermillon quand il est en poudre. Les anciens se servaient aussi de sanguine ou d'ocre brûlée pour relever de rouge leurs paragraphes et leurs rubriques, deux mots qui doivent leur origine à cet usage (παραγράφειν, orner d'écarlate, selon Vossius). Les titres inférieurs, aussi bien que le titre extérieur inscrit sur l'ombilic des rouleaux, étaient revêtus de cette couleur, et les tranches des volumes en recevaient une aussi, noire ou brillante suivant les cas. Quant à l'or et à l'argent, ils ne pouvaient guère être employés à l'état liquide sur le fragile papyrus; mais on les prodiguait sur le parchemin, substance éminemment apte à recevoir et à conserver le travail du pinceau, et dont la propagation dut certainement contribuer à l'éclosion de l'art de la miniature. La Bible envoyée par Éléazar, grand prêtre des Juifs, à Ptolémée Philadelphe était déjà en caractères d'or, tracés sur une peau très fine. On montrait en Grèce une ode de Pindare écrite de la même façon. Deux exemplaires d'Homère, l'un offert à l'empereur Maximin le jeune dans son enfance, l'autre écrit au IIIe siècle, sur un intestin de dragon, dit-on, et conservé pendant deux cents ans à la grande bibliothèque de Constantinople, étaient encore en lettres d'or. Après la conversion de l'empire au christianisme, on réserva naturellement aux textes sacrés les honneurs de la chrysographie ou

de l'écriture métallique. Un Évangile à l'encre d'or fut donné par Constantin à saint Nicolas de Myre, et tant d'autres furent exécutés sous les successeurs de ce prince, que des Pères de l'Église se plaignirent de voir le fond négligé pour la forme dans les livres saints[1]. L'encre d'argent était un peu moins usitée, parce qu'elle

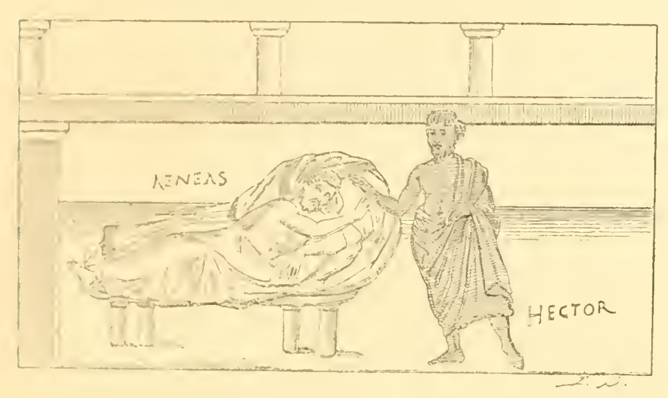


FIG. 28. — LE SONGE D'ÉNÉE. IV[e] SIÈCLE.

(Tiré du Virgile du Vatican reproduit par Seroux d'Agincourt, t. V, pl. 27.

avait l'inconvénient de se noircir avec le temps. L'une et l'autre cependant sont, comme nous le verrons, au nombre des genres d'ornement qui ont passé sans interruption de la pratique des Romains dans celle de notre pays.

De cette période préliminaire de l'art, il ne nous

1. Daremberg et Saglio, *Dict. des antiq.*, au mot *Chrysographie.*

est parvenu que des monuments fort peu nombreux et appartenant à l'âge de la décadence. Les plus célèbres sont les deux Virgile de la bibliothèque du Vatican. Le plus ancien de ces précieux volumes a été successivement attribué au IIIe, au IVe et au Ve siècle; on peut le rapporter sans trop de témérité au IVe. Il contient des peintures remarquables par l'invention, médiocres par le dessin, mauvaises quant à la perspective: le coloris consiste en teintes fortes et en traits noirs appliqués sur les contours. Le second, un peu plus récent, renferme de curieuses représentations des personnages des Bucoliques, qui seraient de bons spécimens des « bergeries » anciennes, si elles étaient mieux conservées[1]. On admire à la bibliothèque ambrosienne de Milan une *Iliade* non moins vénérable, du Ve siècle probablement, où plusieurs scènes de l'épopée homérique sont reproduites par le pinceau avec assez de bonheur, mais pas toujours d'une manière conforme au texte. A cette classe de manuscrits se rattachent indirectement deux Térence, illustrés deux ou trois cents ans plus tard, mais qui sont évidemment des copies plus ou moins fidèles de modèles antiques disparus. Dans le premier, appartenant à la Vaticane, on remarque des contours assez grossiers; la proportion des figures est trop courte, et le nu ne se sent pas sous les vêtements. Le second, déposé à la Bibliothèque nationale, ne contient qu'une série de naïfs dessins à la plume, représentant les personnages de la comédie sous le masque et le costume classi-

1. Voy. la critique et la reproduction des figures de ces deux manuscrits dans Seroux d'Agincourt, *Hist. de l'art,* II, 50, pl. 21-25, et III, 23. Cf. Labarte, *Hist. des arts industriels,* II, 157.

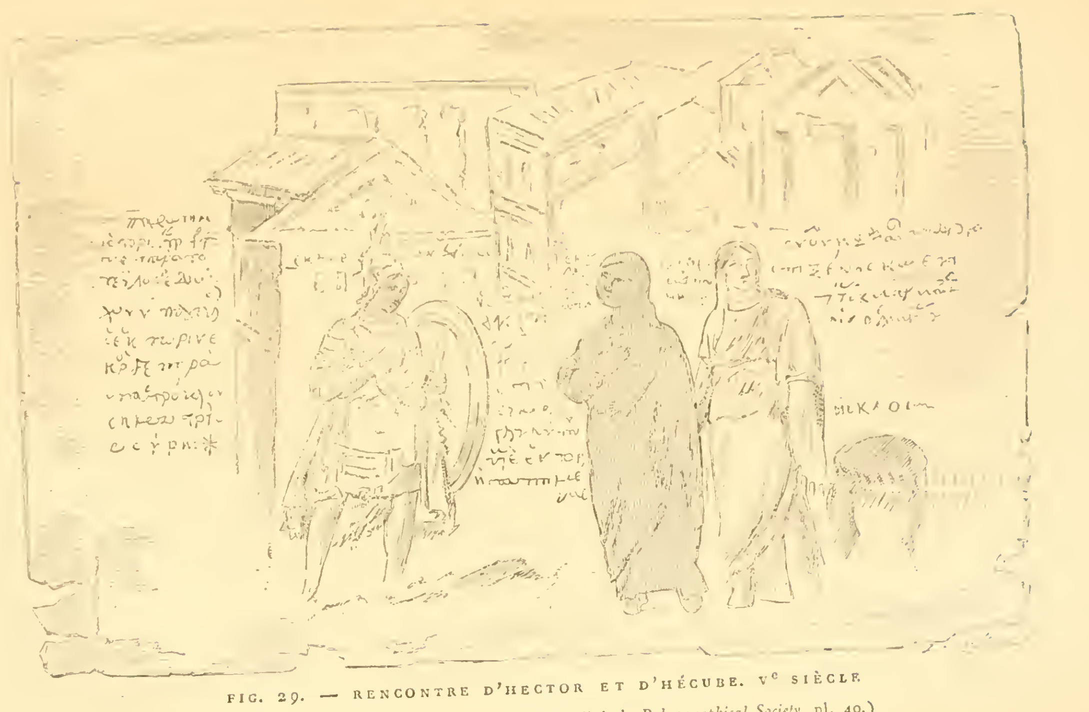


FIG. 29. — RENCONTRE D'HECTOR ET D'HÉCUBE. Ve SIÈCLE

Tiré de l'*Iliade* de Milan reproduite dans le recueil de la *Palæographical Society*, pl. 40.)

ques. Néanmoins les vestiges de l'antiquité sont visibles dans l'un et dans l'autre. On peut voir encore une reproduction maladroite de l'antique dans le curieux *Calendrier d'Aratus* de la Bibliothèque de Boulogne, manuscrit du xe siècle, renfermant la version en vers latins d'un ouvrage attribué à Germanicus, neveu de Tibère ; là se trouvent mêlés des figures astronomiques et des personnages, nus ou habillés, d'un caractère tout à fait archaïque, dont quelques-uns portent des coiffures du IIIe ou du IVe siècle. Quant aux monuments de la littérature chrétienne décorés de peintures et appartenant réellement à l'âge romain, ils sont encore plus rares. L'histoire fait mention d'un Évangile illustré par Mani, chef des Manichéens, mort en 277, et c'est là le plus ancien exemple qu'on puisse s'attendre à rencontrer; mais ce spécimen n'est pas parvenu jusqu'à nous[1].

Au début de l'époque barbare, c'est-à-dire au moment où s'ouvre la première phase de l'enluminure du moyen âge, la figure, le dessin même ont généralement disparu des manuscrits. Mais nous allons voir un art nouveau se greffer sur les débris de l'ancien, et la moderne miniature sortir peu à peu, avec ses accessoires, de l'initiale ornée, qui, elle, paraît avoir surnagé dans le désastre des invasions. Ce n'est d'abord qu'un essai timide, une faible réminiscence. On se souvient des procédés romains, on en a encore des échantillons sous les yeux; mais les écoles ont péri, les talents manquent, et la main des calligraphes semble impuissante à imiter

1. Voy. d'Agincourt, *ibid.*, II, 57, et III, 43; *Bibl. de l'École des chartes,* an. 1875, p. 336.



FIG. 30. — SCÈNE DE L'ANDRIA DE TÉRENCE. IXe-Xe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de Térence, Bibl. nat., lat. 7899.)

les chefs-d'œuvre des anciens. L'initiale ose à peine sortir des rangs et se distinguer des autres lettres. Dans le *Pentateuque* de Lyon, dont nous avons déjà parlé (VIe siècle), elle est quelque peu plus grande, elle est placée en saillie; mais elle est sans ornements et revêt seulement la couleur rouge en tête des divisions principales, ainsi que toute la ligne qui la suit. Quand elle recevra une décoration en tête de chaque chapitre, elle prendra le nom de *capitulaire*. Un recueil de canons de conciles, à peu près contemporain et rédigé à l'abbaye de Corbie, nous montre, dans quelques-unes de ses majuscules, comme une velléité de dessin, et presque aussitôt cette tendance devient plus sensible dans le D initial d'un saint Augustin sur papyrus, qui encadre la figure rudimentaire d'une croix de Malte. Avec le VIIe siècle apparaissent des lettres formées, non plus seulement de traits de fantaisie, mais de lignes empruntées à des corps d'animaux, de poissons surtout, et plus ou moins grossièrement tracées. Les jambages principaux, pleins jusque-là, commencent à être percés à jour et à renfermer des ornements très simples, des perles, des broderies (lettres perlées, brodées), des spirales, des nœuds, des entrelacs. Ces derniers sont destinés à faire fortune chez les enlumineurs. On les a pris souvent pour une importation saxonne; leur emploi



FIG. 31.
INITIALE ORNÉE.
VIe SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de saint Augustin, Bibl. nat., lat. 11641.)

est, au contraire, une des preuves les plus évidentes de la perpétuation des traditions romaines. « Ces entrelacs, ces câblés, dit avec raison M. Édouard Fleury, il n'est pas un monument gallo-romain qui ne nous les montre. La corde à quatre ou cinq brins se voit sur les belles mosaïques découvertes à profusion à Blanzy, à Bazoches, à Vailly, à Reims. Les entrelacs sont prodigués à



FIG. 32. — INITIALES ORNÉES. VIIe SIÈCLE.
(Tiré d'un évangéliaire de la Bibl. nat., lat. 256.)

Reims et à Bazoches, ainsi que les nœuds sans fin. C'est une mode de dessin linéaire, et les conquérants de race germanique trouvèrent encore debout ces monuments où l'entrelacs gallo-romain dominait; c'est à ceux-là que l'art des Francs, cet art dont leurs sépultures récemment reconnues nous ont restitué tant de spécimens originaux et importants, emprunta ces nœuds, ces enlacements, ces câblés, que nous retrouvons sur leurs belles boucles de ceinturons, sur celles de

leurs baudriers, sur leurs fibules, leurs bagues et leurs bracelets... La tradition ne fut pas un instant interrompue[1]. »

En même temps, les calligraphes les plus habiles franchissent un pas important : tout en continuant à dessiner l'initiale à la plume, ils la revêtent d'une couche de couleur, de préférence rouge ou verte, ou rouge et verte à la fois ; c'est la réapparition de la peinture dans les livres. Dans le manuscrit d'Eugyppius (fin du VIIe siècle), la nuance jaune se joint aux deux premières, et ce barbouillage tricolore s'applique non seulement aux lettres capitulaires, mais à quelques ornements en forme de portiques, de rosaces, de bandeaux, qui se glissent dès lors à côté d'elles. Certaines initiales du même volume nous montrent même d'informes essais de figure humaine. Puis, au siècle suivant, les couleurs se multiplient dans les titres comme dans les grandes lettres ; le corps de celles-ci se développe ; les animaux semblent se prêter plus docilement aux courbures qu'il exige ; les têtes d'hommes deviennent un peu plus fréquentes, un peu moins barbares. Il y a déjà de l'imagination dans ces bizarres combinaisons d'êtres fantastiques. Les Bénédictins en ont formé tout un alphabet, où elles sont réparties en catégories ornées de noms aussi étranges que leur aspect : anthropomorphique, ornithoéide, icthyomorphique, ophiomorphique, anthophylloéide. Nous laisserons de côté cette terminologie trop scientifique et cette division un peu arbitraire, qui porte d'ailleurs sur des échantillons

1. *Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon*, 1re partie, p. 8.

d'âge différent. Observons seulement que le même genre de dessins compose l'élément principal du très petit nombre de frontispices que nous a légués la période mérovingienne, et dont un curieux spécimen nous est offert par l'histoire d'Orose conservée à la bibliothèque de Laon. La première page de ce volume est un type achevé du symbolisme de l'enluminure naissante. C'est une croix grecque dont le centre est



FIG. 33. — INITIALES ORNÉES. VIIIe SIÈCLE.
(Tiré de manuscrits de Laon, reproduits par E. Fleury, 1re part., pl. 1, 3.)

occupé par l'Agneau divin et dont les bras se terminent par les emblèmes des quatre évangélistes. Les divers animaux groupés dans les tympans et dans l'encadrement ont tous leur signification particulière. Ici comme dans les initiales, le trait a été dessiné à l'encre noire, et les couleurs rouge, verte, jaune, brune ont été appliquées ensuite.

Enfin, un dernier genre d'ornementation se perpétue durant cette période : c'est la chrysographie. Non seulement les titres, les initiales, le nom de

Dieu sont tracés en lettres d'or ou d'argent dans certains manuscrits, mais on continue, quoique plus rarement, à écrire ainsi le texte entier des livres sacrés. Le célèbre psautier de la Bibliothèque nationale qui passe pour avoir servi à saint Germain, évêque de Paris, en est la preuve la plus remarquable, preuve confirmée par d'autres manuscrits un peu plus récents.

A peine aborde-t-on l'époque de Charlemagne, qu'un progrès notable et presque subit se fait sentir. Il était, en effet, dans l'ordre des choses que la renaissance de l'art calligraphique provoquée par Alcuin et son royal ami eût son contre-coup dans l'art d'illustrer les livres, puisque le second n'était encore qu'une dépendance du premier et que tous deux étaient exercés par les mêmes mains : ce que nous avons dit plus haut des écoles d'écriture fondées alors de différents côtés s'applique donc aussi bien à l'enluminure. Le perfectionnement de celle-ci est dû bien plutôt à ce mouvement général qu'à un enseignement direct apporté par des artistes byzantins dans le palais d'Aix-la-Chapelle, comme le croyait encore le comte de Bastard. Sans affirmer positivement, avec M. du Sommerard, la création d'une école de miniaturistes à Paris dans les vieux Thermes de Julien, rajeunis par le séjour du nouvel empereur d'Occident, on peut croire que la capitale française et toute la région circonvoisine, qui allaient bientôt conquérir une si grande renommée dans cette branche spéciale, prirent une part active à la rénovation carlovingienne. Tandis que l'Italie était encore dans l'enfance de l'art, que l'Allemagne existait à peine, et

que seuls les Anglo-Saxons nous avaient envoyé par les missionnaires scots ou irlandais quelques spécimens d'une ornementation originale, les ateliers monastiques du centre de la France arrivaient d'un bond à un

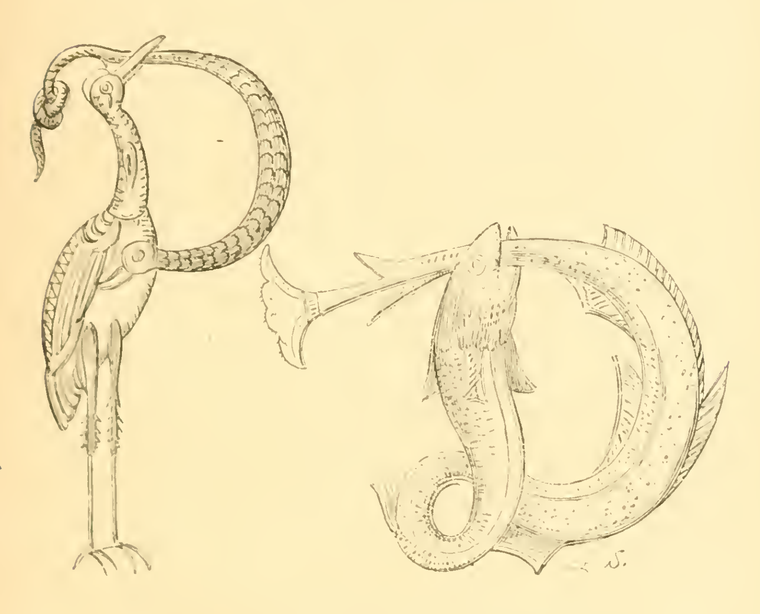


FIG. 34. — INITIALES DRAGONTINES. IXe SIÈCLE.
(Tiré du missel de Gellone, Bibl. nat., ms. lat. 12048.)

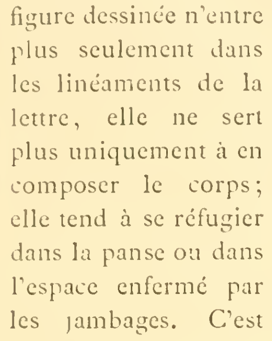
degré beaucoup plus avancé. « On ne peut disconvenir que nos peintures de cette époque ont un caractère propre. Inférieures sensiblement pour le dessin, elles atteignent déjà souvent, par la hardiesse et l'origi-

nalité des pensées, une supériorité réelle sous le rapport de l'invention et une véritable indépendance de talent[1]. » En un mot, il existe un art carlovingien, et cet art est français.

On voit encore, dans les manuscrits, des initiales formées par des corps d'animaux, par des figures humaines, par des ornements rouges, verts, jaunes, violets. Mais, d'une part, la variété augmente : la marqueterie, le fleuron s'introduisent dans les lettres à jour ; puis le dragon, le serpent viennent se tordre et s'enrouler capricieusement sous la plume du calligraphe, et tel sera le succès de cette nouveauté, qu'elle engendrera toute une famille, aimée surtout des Anglo-Saxons, celles des lettres *dragontines*. D'autre part, les proportions de l'initiale s'allongent : elle descend au-dessous de la ligne, elle rampe le long des marges, en attendant qu'elle les enlace dans un réseau de traits parasites et de rinceaux lancés dans toutes les directions. Si ses prolongements fleuris n'enferment pas encore la page, il y a du moins une tendance marquée à orner celle-ci d'un cadre quelconque : tantôt c'est un entourage de majuscules dont la réunion forme un mot, comme dans les manuscrits de Saint-Mesmin d'Orléans ; tantôt ce sont des bordures, des bandeaux, des chaînes plus ou moins continues d'entrelacs ou d'autres dessins d'ornement, comme dans les bibles de Théodulfe et l'évangéliaire de Charlemagne ; tantôt, enfin, ce sont d'élégants portiques en or ou en couleur, abritant sous leurs arcades le canon de la messe ou les premières lignes d'un texte

1. P. Cahier, *Nouv. mél. d'archéologie*, IV, 173.

sacré, comme dans le recueil d'évangiles de l'empereur Lothaire. Mais le progrès le plus digne de remarque est celui-ci : la figure dessinée n'entre plus seulement dans les linéaments de la lettre, elle ne sert plus uniquement à en composer le corps; elle tend à se réfugier dans la panse ou dans l'espace enfermé par les jambages. C'est l'annonce d'une métamorphose des plus fécondes pour l'art. Dès lors que le dessin ne sera plus astreint à suivre un contour déterminé, il se développera à volonté, il embrassera tous les sujets que l'on voudra; il n'y aura qu'à agrandir l'initiale pour en faire le cadre des motifs les plus variés et des scènes les plus étendues. Non seulement, en effet, le simple ornement envahit l'intérieur des majuscules, par un procédé déjà timidement essayé dans le D mérovingien reproduit plus haut; mais la lettre *historiée* paraît presque tout de suite. On peut regarder comme le premier exemple de cette forme si usitée de l'enluminure celui que nous présente le fa-



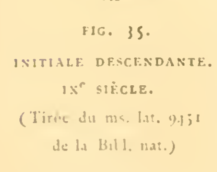


FIG. 35.
INITIALE DESCENDANTE.
IXe SIÈCLE.
(Tirée du ms. lat. 9451 de la Bibl. nat.)

meux sacramentaire de l'abbaye de Gellone, au diocèse de Lodève, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Une des initiales de ce précieux volume, attribué à la fin du VIIIe siècle ou au commencement du IXe, renferme un Christ où M. de Bastard a vu en même temps la plus ancienne représentation, dans les manuscrits, de Jésus crucifié. A la vérité, cette figure n'est pas coloriée; seulement le sang est indiqué par des gouttes d'encre rouge. Le corps est à moitié vêtu, comme dans la plupart des anciennes images du Christ, et tout le dessin est d'une naïveté primitive. Le même livre contient, du reste, une quantité d'ornements remarquables, soit dans l'intérieur des lettres, soit en dehors. D'un âge presque aussi vénérable est le grand O que M. de Bastard et le P. Cahier ont tiré du sacramentaire de Drogon, évêque de Metz, fils de Charlemagne, et qui encadre la scène symbolique du Mystère de la Rédemption. Les figures y sont entourée d'un fond bleuâtre; la lettre est formée par un double trait d'or, autour duquel s'enlacent des branches et des feuilles de vigne, également en or et bordées de rouge, se détachant sur un fond vert. Puis voici, dans les lettrines qui brillent au début de chacun des offices de ce riche missel, des compositions un peu plus compliquées: la mort de saint Étienne, avec les murs de Jérusalem et une réduction du temple; la naissance du Sauveur, avec la Vierge et une autre femme, saint Joseph assis et méditant, et dans d'autres compartiments, habilement ménagés au milieu de rinceaux de feuillage, l'âne, le bœuf, des bergers, des femmes lavant le nouveau-né; la Présentation au temple, la Tentation au désert, la

Résurrection, l'Ascension, le martyre de saint André, comprenant vingt-cinq personnages dans un espace des plus restreints; puis, dans l'intérieur d'un grand D, un type de *Vierge à la chaise* tout à fait remarquable et contrastant singulièrement avec l'immortelle



FIG. 36. — VIERGE A LA CHAISE. IXe SIÈCLE.

(Initiale du sacramentaire de Drogon de Metz, Bibl. nat., ms. lat. 9428.)

conception de Raphaël. Enfin, l'artiste, se sentant trop à l'etroit dans les initiales placées en regard du texte, en agrandit quelques-unes au point de leur faire remplir toute la page. Là, il s'étale tout à son aise, et son imagination se donne carrière. Dans le seul T initial du canon de la messe, il groupe « un prêtre debout, les pieds nus, les mains ouvertes et séparées, priant devant

un autel chargé de trois pains et d'un calice et placé sous un petit dais; il est vêtu d'une tunique pourpre et d'une chlamyde blanche ou bleuâtre; sa barbe et ses longs cheveux sont blancs; sa tête est entourée d'un nimbe. Une main d'or (symbole de Dieu le Père) sort des nuages et bénit le sacrifice. Au pied de cette espèce de *tau*, variété de la croix de Jésus-Christ, figurent deux bœufs, symbole de l'ancienne et de la nouvelle loi. La même idée paraît exprimée par les deux médaillons qui terminent les bras de la croix. A droite (gauche du spectateur), un jeune homme à courte tunique bleuâtre, les jambes nues et les pieds chaussés de brodequins, présente un agneau, qu'il porte respectueusement en cachant ses mains sous sa chlamyde, ou manteau couleur de pourpre. Le médaillon opposé montre un vieillard à barbe et à cheveux longs, la tête également accompagnée du nimbe. Comme l'autre personnage, il offre un agneau, qu'il porte de sa main droite, cachée de même sous son manteau. Le jeune homme est Abel, l'une des figures de Jésus-Christ, et le vieillard saint Jean-Baptiste, que son doigt indicateur fait assez reconnaître. Les deux bœufs ne peuvent être que l'image du double sacrifice, le premier et le dernier sacrifice sanglant. Reste le personnage du milieu, où l'on peut reconnaître Melchissédech, prêtre du Dieu Très Haut, également figure de Jésus-Christ[1]. » Cette scène, dont le P. Cahier explique les détails d'une manière un peu différente, offre, comme on le voit, un modèle achevé du symbolisme alors régnant, symbo-

1. De Bastard, *Bull. du comité de la langue*, IV, 789.

lisme dont l'interprétation rend hésitants les plus experts. Mais elle est surtout curieuse parce qu'elle nous montre l'*histoire* ou le sujet historié arrivant de très bonne



FIG. 37. — INITIALE SYMBOLIQUE. IXe SIÈCLE.

(Tiré du sacramentaire de Drogon de Metz, Bibl. nat., ms. lat. 9428.)

heure à son plein développement, couvrant une page entière, et néanmoins toujours enfermé dans une initiale. Ce procédé deviendra la mode favorite du moyen

âge, qui paraît l'avoir inventé; mais, à l'époque carlovingienne, il n'est encore employé que par les enlumineurs de haut vol et dans les manuscrits de grand luxe. Autre innovation qui sera de plus en plus imitée : la peinture encadrée dans l'initiale emprunte ici son sujet au passage du livre dont cette majuscule forme le début; c'est ce qui constitue par excellence le texte illustré, c'est l'*histoire* proprement dite.

Il n'y a déjà plus qu'un pas à franchir pour arriver au tableau pur et simple, et, à vrai dire, on rencontre à la même époque quelques figures détachées, dépourvues du cadre ordinaire. Telle est une grande image du Christ au trait noir, entourée d'une bordure noire également, qui couvre une des pages de l'évangéliaire de Godescalc jadis conservé à la bibliothèque du Louvre. Tels sont encore les quatre évangélistes représentés en peinture, avec plus ou moins de bonheur, dans le même volume et dans plusieurs analogues, comme l'évangéliaire d'Ebbon, resté à Épernay, ceux de Charles le Chauve et de Lothaire, exécutés à Saint-Martin de Tours, aujourd'hui à Paris, et le *Livre du Sacre,* qui servait au couronnement des empereurs, à Vienne[1]. Quelques grandes figures de cette catégorie ont passé pour des portraits. Mais, dans celle qu'on prenait pour Charlemagne, M. de Bastard a reconnu l'Ancien des jours du prophète Daniel, c'est-à-dire Dieu le Père. D'un autre côté, les similitudes qu'on observe entre les prétendus portraits de Lothaire et de Charles le Chauve, intercalés dans leurs évangéliaires,

1. Voy. de Bastard, *Peintures et ornements des mss.*, t. III, pl. 81, 119, etc.

et d'ailleurs très différents de leurs autres effigies, indiquent que nous avons plutôt là un type conventionnel,



FIG. 38. — IMAGE DE CHARLES LE CHAUVE. IXe SIÈCLE.

(Tiré du psautier de ce prince, dû à Liuthard, Bibl. nat., ms. lat. 1152.)

attribué aux divers princes de la dynastie. En somme, le véritable portrait n'est pas encore né, et la mode des

peintures séparées des lettres ne se généralisera elle-même que plus tard; elle s'applique surtout, pour le moment, à certains personnages isolés et d'un ordre supérieur, comme le Christ, les évangélistes, les principaux saints, les empereurs, tout au plus à certaines compositions mystiques rapprochant quelques-uns de ces mêmes personnages dans autant de compartiments juxtaposés.

Seule à peu près, la splendide Bible de Saint-Martin offerte par le comte Vivien à Charles le Chauve renferme de grandes scènes, tirées de l'Écriture ou de la Vie des saints : une des plus curieuses représente le roi psalmiste accompagné de musiciens à demi nus, dessinés au trait; on voit même, sur une autre page, l'empereur entouré de sa famille et de sa cour. Il y a ici la trace d'un art plus inventif, devançant réellement son siècle. Il faut en dire autant du sacramentaire d'Autun, appartenant, du reste, à la même école et très probablement exécuté à Marmoutier : on y remarque, en effet, une peinture à figures d'or sur fond bleu, où un abbé, sur son siège d'honneur, la crosse à la main, bénit ses religieux.

Le petit nombre des animaux qu'on rencontre dans les sujets peints de cette époque appartiennent au domaine du symbolisme ou de la fantaisie, non à la nature : l'Agneau divin de l'évangéliaire de Ratisbonne, à Munich, semble avoir emprunté sa tête à un louveteau. Une exception doit être faite en faveur de quelques figures de cette classe dessinées en noir, avec différentes plantes, dans un traité de médecine du IXe siècle. Leur aspect plus naturel est dû, sans doute,

au caractère spécial du livre. Au reste, l'illustration d'un ouvrage de cette espèce est déjà un fait exceptionnel pour le temps. Les motifs d'architecture sont souvent aussi le fruit de l'imagination : il serait assez imprudent d'aller chercher le style des édifices carlovingiens dans les *fontaines mystiques* ou dans les embryons de temples de l'enluminure contemporaine : cependant les détails architectoniques des frontispices, les colonnes, les portiques peuvent offrir quelques éléments *réels*. Quant au paysage, il est encore absent, et le feuillage, malgré sa richesse, est du pur ornement. Mais l'absence du dessin est rachetée par la vivacité du coloris et la profusion de l'or. Les nuances rouges, vertes, jaunes, violettes, roses jettent sur ces pages naïves un éclat qui n'a presque point pâli. Non seulement l'or est semé sur les figures et les ornements, mais il compose la plupart des fonds et domine même un peu trop. La chrysographie est plus en faveur que jamais; elle est redevenue une fureur. Dans les initiales, dans le texte des évangiles, des psaumes, des prophètes, partout brillent l'or ou l'argent, et souvent les deux à la fois. Ce luxe particulier, toujours joint à celui du parchemin pourpré, restera très usité jusqu'au début de la période romane. Le xe siècle, cet âge de fer, à en croire tant d'historiens, et même le xie le connaîtront encore; témoin plusieurs beaux manuscrits de la bibliothèque de Boulogne, tels qu'un psautier et une vie de saint Bertin, exécutés tous deux à l'abbaye de ce nom, et un Évangile de saint Mathieu, dont l'encre d'or est admirablement conservée. On peut dire, du reste, contrairement à une opinion reçue, que

le moyen âge n'en perdra jamais complètement la tradition.

L'art carlovingien, avec son caractère de sauvage grandeur et de naïve originalité, ne devait pas survivre aux beaux jours de la dynastie qui lui a prêté son nom. Les invasions normandes, le déchirement de l'empire d'Occident, les dissensions intestines des nouveaux royaumes n'étaient pas des circonstances favorables au développement des goûts littéraires et artistiques. Toutefois ce serait une exagération de dire, avec M. Ferdinand Denis, que les vestiges de cette glorieuse renaissance disparurent aussitôt du sol français[1]. Ils se perpétuent, avec les traditions antiques, jusqu'au milieu du siècle de saint Louis, et ce n'est pas sans raison que M. de Bastard, signalant de nombreux manuscrits de l'époque qui vit naître la puissance des Capétiens, taxe d'injustice l'accusation de barbarie lancée trop souvent contre elle. C'est alors que s'ouvre la période romane, dont le nom seul rappelle un style fort éloigné de celui des barbares; seulement les peintres sur vélin n'attendirent pas, comme les architectes, que le terrible an 1000 fût passé pour mettre la main à l'œuvre. Sans inaugurer un art nouveau dont ils ne devaient voir que l'aurore, les enlumineurs romans ne cessèrent pas de perfectionner le genre adopté par leurs prédécesseurs, en le rajeunissant par l'introduction des formes à la mode. Ils continuèrent à tirer leurs sujets de l'Écriture ou de l'histoire sacrée et à les traiter au point

1. Notice historique jointe au *Livre de prières* publié par Mathieu, p. 153.

de vue symbolique; cependant, à mesure que l'on avance dans la période qui constitue leur domaine, on voit le cercle des ouvrages honorés d'une illustration s'élargir peu à peu, les canonistes et les commentateurs partager le privilège réservé jusque-là aux Pères et à la Bible, et en même temps on voit la science du dessin progresser, tant dans la figure que dans l'ornement, l'idée de l'imitation de la nature se faire jour dans quelques tentatives heureuses, enfin le sujet indépendant, ce qu'on est convenu d'appeler la miniature, devenir d'un usage plus fréquent.

L'initiale romane n'offre pas de modification sensible dans le corps de la lettre. C'est toujours la capitale antique plus ou moins défigurée par les formes arrondies de l'onciale (d'ou est issue la lettre *tournure*), et se prolongeant de plus en plus en dehors de sa place naturelle. Mais sa décoration intérieure se complique; le dessin d'ornement y est plus chargé, plus luxuriant. Les formes de la nouvelle architecture, les rosaces, le feuillage conventionnel des chapiteaux commencent à s'y glisser, comme on le voit dans une vie de saint Martin écrite vers 1030 et dans une Bible de saint Martial de Limoges remontant à la fin du siècle précédent. Un autre volume provenant de cette abbaye, et plus jeune d'une centaine d'années au moins, contient même des lettrines qui rappellent tout à fait, pour le dessin et la couleur, les beaux vitraux dont la vogue allait se répandre. Ce sont les premiers symptômes d'une tendance naturaliste; le peintre est amené comme involontairement à copier les objets qui l'entourent, parce qu'il ne trouve plus dans la tradition des élé-

ments suffisants pour remplir des cadres aussi étendus. En effet, les énormes initiales couvrant toute la page sont encore plus en faveur qu'auparavant. Quand elles n'en chassent pas entièrement le texte, elles le restreignent tant qu'elles peuvent; leur caste envahissante devient une riche bordure, qui descend jusqu'en bas à gauche de la colonne, comme dans le magnifique P

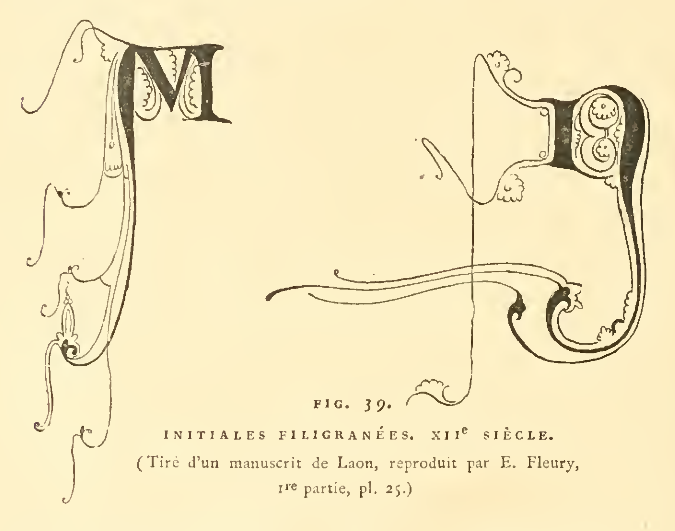


FIG. 39.

INITIALES FILIGRANÉES. XIIe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de Laon, reproduit par E. Fleury, 1re partie, pl. 25.)

d'un sacramentaire de la bibliothèque de Laon, se prolonge parfois sur les marges inférieure et supérieure, et même empiète sur la marge de droite, avec tendance à former l'encadrement complet, comme dans d'autres manuscrits du même dépôt, un peu plus récents.

Pour embellir ces longs et larges traits, pour garnir l'intérieur de ces vastes panses, les calligraphes ingénieux imaginent divers expédients : ils placent une



FIG. 40. — INITIALE A ANIMAUX. XIe SIÈCLE.

(Tiré du *Commentaire de Beatus*, Bibl. nat., ms. lat. 8878.)

seconde capitale dans la première, ils inventent des majuscules enchevêtrées, enclavées, reliées les unes aux autres, et surtout ils ont recours à un nouveau genre de fioriture, gracieux, léger, susceptible d'un développement indéfini, le *filigrane*, ainsi nommé parce qu'il ressemble à un fil ténu, capricieusement enroulé et engendrant des espèces de graines ou de petites boules. Les lettres *filigranées* étaient appelées à un grand succès dans le reste du moyen âge : on en trouve des types d'une rare délicatesse dès le XIIe siècle, et surtout au XIIIe. Les manuscrits provenant de l'abbaye de Saint-Amand, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, présentent une collection remarquable de ces différents types, comme s'il y avait eu là, suivant l'observation de M. Delisle, une école spéciale pour les élégantes lettrines.

Les animaux enfermés dans les initiales romanes ou perchés sur leurs jambages sont un peu plus vivants, mieux campés. On reconnaît parmi eux des ours, des paons, des singes, des renards, c'est-à-dire les espèces que les barons féodaux aimaient à élever dans leurs jardins ou chasser au fond des forêts. Un spécimen des deux dernières se voit à l'extrémité supérieure d'un A, dans le curieux exemplaire du Commentaire de Beatus appelé par M. de Bastard l'*Apocalypse de Saint-Sever* (XIe siècle), et, afin que le lecteur ne s'y trompe pas, l'enlumineur trop modeste a eu bien soin de l'éclairer par une double étiquette : *Simius*. — *Vulpis*. Le même manuscrit nous offre ailleurs une curieuse représentation des quatre chevaux de l'Apocalypse, en rouge sur fond blanc, montés par des écuyers et lancés au



FIG. 41. — CHEVAUX AU GALOP. XIe SIÈCLE.

Tiré du *Commentaire de Beatus*, Bibl. nat., ms. lat. 8878.)

galop d'une façon assez naturelle. Néanmoins c'est toujours l'élément fantastique qui domine dans les figures d'animaux, et l'on peut en dire autant pour les personnages humains. La pensée de l'artiste semble même devenir railleuse; elle enfante toute une famille d'êtres bizarres et grimaç nts, connus sous le nom de *grotesques*. Le mélange de toutes ces étrangetés produit des fouillis inextricables. Cependant la vraie physionomie humaine prendra peu à peu le dessus. « La représentation de l'homme, devenue plus facile à des doigts qui ont plus d'expérience et d'habileté, va désormais s'unir aux ornements linéaires si remarquables sous la plume des miniaturistes du XIIe siècle, aux effigies bizarres et monstrueuses des dragons, des chimères qui s'engendrent et s'entre-dévorent. La face du diable encorné ne vomira plus toujours les salamandres et les guivres; les serpents à deux têtes pour un seul corps ne donneront pas toujours naissance aux fleurons entrelacés; mais l'homme va dompter les monstres les plus effrayants, jusqu'à ce qu'enfin l'art, qui a débuté

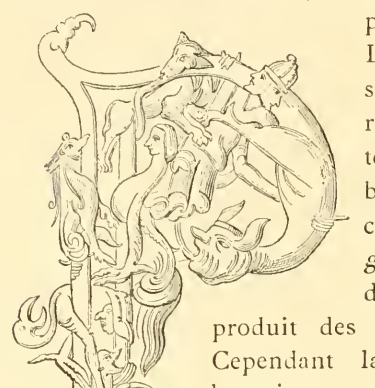


FIG. 42.
INITIALE FANTASTIQUE.
XIIe SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de Laon, reproduit par E. Fleury, 2e partie, pl. 14.)

en enfant, répudie toutes ces fantaisies absurdes, devienne raisonnable et essaye de se prendre corps à corps avec les scènes de la vie réelle ou mystique. »

Dans les miniatures de la même période, le personnage est déjà moins éloigné du type naturel. La scène légendaire du Crucifiement se trouve encore traitée avec le symbolisme carlovingien

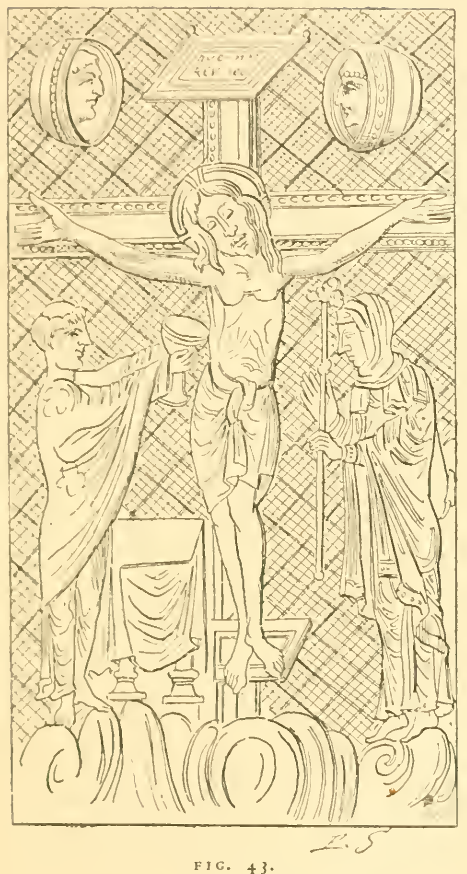


FIG. 43.
CRUCIFIEMENT SYMBOLIQUE. XII[e] SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de Laon, reproduit par E. Fleury, 2[e] partie, pl. 21.)

dans un missel de Laon datant de 1150 environ; mais les attitudes, l'expression des visages sont ici un peu

mieux rendues; une certaine originalité s'y révèle. Si ce n'est pas tout à fait, comme le pensait M. Fleury, « la première fois que nous voyons le dessinateur sortir du cadre un peu banal de la lettre illustrée pour tracer une scène complète et compliquée, un vrai tableau où les personnages ont plus de dimension et d'ampleur que d'habitude », du moins nous pouvons reconnaître avec lui que, dans cette page, « les vêtements et les accessoires sont bien traités, et qu'il y règne, en même temps que la simplicité naïve et la dignité, un vif sentiment de religiosité et de foi [1]. » Les scènes de la vie des saints gardent toujours le caractère hiératique. Les figures de saint Martin et du pendu qu'il ressuscite avec le secours de la puissance divine, symbolisée par la main traditionnelle, dans un Sulpice Sévère de la bibliothèque de Tours (XIe siècle), ne sont pas totalement affranchies du joug de la convention, non plus que celles de sainte Radegonde étudiant l'Écriture et du poète Fortunat écrivant la biographie de cette princesse, dans le curieux manuscrit de Poitiers analysé par le P. Cahier (XIIe siècle)[2]. Cependant le dessin des premières et le coloris des secondes sont l'indice d'un double progrès. Les proportions du corps sont absentes, et la tête est beaucoup trop développée, comme dans la statuaire du temps; mais les contours, marqués ordinairement par un trait noir, ont acquis de l'assurance et de la souplesse. En même temps, la gamme des couleurs s'est enrichie; le ton plus cherché des carnations, les teintes variées de l'or bruni ressor-

1. Ed. Fleury, *op. cit.*, 2e partie, p. 107.
2. *Op. cit.*, IV, 150, 177.

tant sur des fonds sombres, ou les figures à vêtements foncés ressortant, au contraire, sur un fond d'or, procédé un peu violent, dont le plus ancien exemple en France est la *Mère de miséricorde* d'un livre liturgique de saint Martin des Champs (XIIe siècle), tout cela atteste chez l'artiste une certaine préoccupation du contraste et de la vérité. On reconnaît aussi un commencement de naturalisme dans certains traits génériques des visages et dans certains détails du mobilier ou du costume, par exemple dans les souliers à pointe que chaussent déjà quelquefois les personnages pris en dehors de l'ordre surnaturel. Un critique spirituel voudrait même que le nez arqué prêté volontiers aux méchants par les peintres de l'épo-

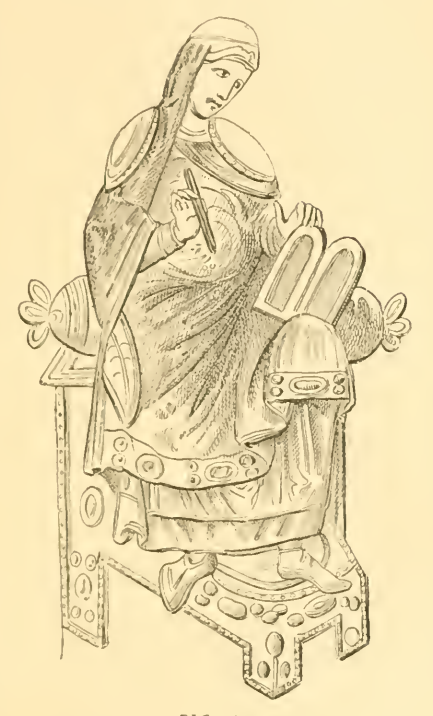


FIG. 44.
SAINTE RADEGONDE ÉCRIVANT.
XIIe SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de Poitiers, reproduit par le P. Cahier, *Nouv. Mél.*, IV, 4.)

que (il a cru le remarquer, du moins) fût un trait de satire lancé par eux contre les Juifs, les Lombards et les autres usuriers de race méridionale qui pressuraient à l'envi leurs contemporains[1]. Sans être aussi téméraire, on peut prendre pour une affirmation de la même tendance l'apparition de ces miniatures d'une classe toute spéciale, alors très clairsemées, et plus tard si fréquentes, qui représentent l'auteur ou le copiste écrivant son livre, ou bien l'offrant à Dieu, à la Vierge, à son patron. Au nombre de ceux qui répandirent les premiers le goût de ces frontispices classiques, où l'écrivain, où l'artiste se retrouve sous toutes les formes et avec tous les accessoires de son métier, figurent Heldric, moine de Saint-Germain-des-Prés, qui, dans un exemplaire de l'Exposition d'Haimon sur Ezéchiel (x^e^ ou xie siècle), s'est peint lui-même à genoux devant le fondateur de son abbaye, en accompagnant ce tableau d'une dédicace en vers, et Névelon de Corbie (mort vers 1130), qu'on voit tour à tour, dans un même manuscrit, présentant à saint Pierre un martyrologe et à saint Benoît un exemplaire de sa règle, avec les marques d'une égale vénération[2]. Mais ce n'est que plus tard que les miniatures de cette intéressante catégorie deviendront une source féconde et sûre pour l'historien et l'archéologue.

En résumé, l'art des enlumineurs, à l'époque romane, n'a pas encore trouvé sa voie; mais on sent qu'il la cherche, et, pour employer l'heureuse expression du même critique, « c'est la chrysalide qui se démène dans

1. P. Cahier, *op. cit.*, IV, 176.
2. Delisle, *op. cit.*, II, 118.

l'etui de l'hiver dès qu'elle a senti poindre le printemps». Toutefois la chrysalide n'a pas attendu sa délivrance pour se revêtir des brillantes couleurs du papillon. L'ornementation des livres a pris des proportions inconnues jusque-là. Elle est devenue un goût général chez les clercs, sinon chez les laïques, à tel point qu'on voit les premiers disciples de saint Bernard, les austères religieux de Cîteaux, blâmer ce genre de luxe chez leurs rivaux de Cluny. L'auteur d'un traité anonyme sur les vices capitaux dénonce également comme un écart répréhensible la « superbe des livres » ; il tonne contre les bibliophiles amoureux de la peinture et de la dorure, et distingue dans leur folle passion huit péchés à la fois[1]. On a remarqué que cette doctrine sévère semblait avoir prévalu chez les théologiens de la Sorbonne naissante, car les manuscrits provenant de cet antique établissement ne contiennent aucune décoration; mais il ne faut pas oublier l'indigence professionnelle de ses premiers membres, les « pauvres maîtres en théologie », ni le caractère sérieux de leurs études et de leur bibliothèque. En revanche, un évêque du XIe siècle, saint Meinwerk, artiste lui-même et amateur délicat, ayant reçu chez lui un de ses confrères pourvu d'un missel pauvrement enluminé, et ne trouvant pas ce volume digne de figurer à l'office divin, le fit tout simplement jeter au feu. La légende ajoute même que le malheureux clerc pris en flagrant délit de négligence fut battu de verges par les ordres de la reine[2]. De

1. Delisle, *ibid.*, III, 378.

2. Leibniz, *Script. rer. Brunsvic*, t. Ier, *Vit. S. Meinverci*, ch. XVIII.

même, aux premiers siècles de l'Église, on vit l'opinion des docteurs se partager au sujet de la mode des livres somptueux : saint Jérôme la condamnait ; saint Éphrem la louait. Par ses œuvres, le moyen âge en masse s'est rangé à l'avis du second.

CHAPITRE V

LA MINIATURE EN FRANCE

PHASE NATURALISTE

Période gothique. Renommée de l'école française; son caractère La lettrine à dessin d'ornement et la lettrine historiée. — Le portrait dans la miniature. — Le personnage et le nu. — Les scènes religieuses. — Sujets tirés de l'histoire et de la littérature. — Sujets de genre; le livre d'heures. — Animaux et paysage. — Le camaïeu. — *Période de la Renaissance*. Altération de l'enluminure; ses causes. — Initiales, figures et scènes. — La miniature enfante la peinture moderne.

La seconde phase de l'art des enlumineurs, phase dont la raison d'être et le caractère ont été expliqués plus haut, embrasse l'âge d'or de la miniature. Ses produits ne ressemblent plus à ceux de la première. Au lieu de simples dessins au trait, ils comportent le modelé; au lieu de surfaces coloriées à teintes plates, ils comprennent de véritables peintures. Le pinceau remplace tout à fait la plume; la gouache se substitue à l'aquarelle. Voilà donc une double transformation et un double progrès. Ajoutons que la miniature est complètement émancipée du joug de la lettre initiale, c'est-

à-dire que, si cette dernière sert encore de cadre à des figures et à des scènes plus ou moins développées, les sujets indépendants prennent désormais la première place au point de vue du nombre et de l'importance. Enfin, l'enluminure s'étendant peu à peu aux livres profanes, les artistes étant plus connus et leurs œuvres plus personnelles, leur pinceau reproduisant plus volontiers la nature, les faits de l'histoire ou de la vie journalière, la peinture des manuscrits emprunte à ces modifications profondes une animation, un air de vie qu'elle ne connaissait pas. Elle devient plus humaine, plus accessible à l'intelligence des masses, plus conforme aux goûts modernes. C'est un art, en un mot, et non plus une science. Le symbolisme se réduit aux proportions d'un noble idéalisme, et l'on ne sait quel degré de perfection eût atteint la miniature si elle se fût contentée de joindre à cet élément fécond et nécessaire la recherche raisonnable du naturel, au lieu d'abandonner sa voie propre et traditionnelle pour aller se perdre dans le courant de la grande peinture.

Malgré la difficulté qu'on éprouve à poser, en pareille matière, des bornes précises, on peut placer, comme nous l'avons fait, l'ouverture de cette phase nouvelle, chez nous du moins, sous le règne de saint Louis. Sans établir la même division, les critiques se sont accordés jusqu'ici à reconnaître un changement frappant dans les manuscrits de la seconde partie du moyen âge. Seulement, les uns ont cru le voir se produire dès le XIIe siècle, les autres l'ont reculé jusque dans le cours du XIVe. Un des meilleurs connaisseurs, M. de Viel-Castel, a cependant fixé la date de 1250

comme celle de l'éclosion d'un mouvement préparé de longue main, et dont il n'a pas autrement déterminé la nature[1]. On serait bien embarrassé s'il fallait justifier par des exemples une délimitation aussi absolue : l'art n'est pas sujet, comme la politique, à des révolutions subites ; il procède par transitions lentes et insensibles. Mais le fait est que les causes déterminantes de sa transformation se produisirent simultanément vers cette époque, et qu'il existe, en réalité, une différence bien marquée entre les illustrations contemporaines des premières années de saint Louis et celles de la fin de son règne. Ainsi le psautier qui porte son nom, à la bibliothèque de l'Arsenal, et qui était plutôt celui de la reine Blanche, sa mère, ou d'une contemporaine de cette dernière, est encore empreint du caractère hiératique ; au contraire, les miniatures du *Credo* exécuté sous la direction du sire de Joinville après son retour de la croisade d'Égypte, en 1287, appartiennent manifestement au régime naturaliste par les souvenirs personnels et les essais de portraits qu'elles renferment. Le portrait, voilà certainement une des caractéristiques les plus sûres de cette période : or la figure du saint roi fut reproduite plusieurs fois, sinon de son vivant, du moins fort peu de temps après sa mort. Le savant marquis de Laborde, signalant, de son côté, « la grande renaissance française du XIIIe siècle, originale dans sa conception, nationale dans son origine », dit nettement qu'elle créa le portrait[1]. Il va même jusqu'à formuler cette règle, un peu trop absolue aussi : au XIIe, pas

1. *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, introd., p. 10 et suiv.

de portraits; au XIIIe, rien que des portraits. Reproduction du visage ou reproduction de la nature inanimée, ce sont deux signes équivalents de la transformation de l'art, et tous deux apparaissent vers la fin du règne de saint Louis. La phase qui s'ouvre alors s'étend jusqu'aux derniers jours de la miniature et peut se subdiviser en deux âges : 1° l'âge *gothique*, commençant à l'époque indiquée (bien que le style prétendu gothique fût inauguré dans les arts depuis quelque temps déjà) et finissant vers 1480; 2° l'âge de la *Renaissance*, embrassant le déclin du XVe siècle et tout le XVIe.

Dans la première de ces deux périodes, tout est en progrès, et l'idée et l'exécution; la miniature, encore raide et sèche au début, acquiert peu à peu une délicatesse, un fini véritablement admirables, surtout dans l'expression des figures, et elle atteint (vers 1450) son apogée. C'est alors que l'école française, en tête de laquelle brille le nom de Jean Fouquet, jette son plus vif éclat. Moins idéaliste que l'école italienne, moins originale que l'école anglaise, moins sentimentale que l'école allemande, elle manque peut-être un peu d'imagination; mais elle est supérieure par l'entente de la composition, par le bon goût, en un mot par les deux qualités qui sont l'apanage de notre nation en toute chose, le raisonnement et la clarté. Comment résister à la tentation d'emprunter, ici encore, le langage plein de verve de l'auteur de *la Renaissance des arts?* « Les qualités qui distinguent la France, dit-il, sont la clarté en tout, dans le coloris comme dans le dessin, dans l'effet comme dans la composition. La poésie fait place à l'imitation positive, qui donne en

compensation la grâce et quelquefois la vie. L'Allemagne cherche le sentiment, et, quand elle ne le trouve pas, elle l'exagère, cachant sous une naïveté étudiée beaucoup de prétentions impuissantes. En Espagne, l'art a un beau parler, entaché toutefois d'idiotismes flamands et italiens. Quant à l'Angleterre, la langue des arts y est aristocratique comme ses habitudes, dégingandée comme ses habits et ses tournures, et je ne sais vraiment où ses peintres ont cherché, où ils ont parfois trouvé la couleur... Une étude patiente, guidée par une critique sévère, prouve sans contestation possible que la France surpassait au XIIIe siècle toutes les autres nations dans la pratique des arts. Nous n'avions de rivaux qu'en Italie et de maîtres qu'en Grèce[1]. » « Avant que le Pérugin et Léonard de Vinci fussent venus au monde, ajoute plus loin, avec quelque exagération peut-être, ce chaud partisan de l'art national, Fouquet peignait comme l'Italie ne se doutait pas qu'on pût peindre, et Michel Colombe sculptait comme l'Italie a sculpté cinquante ans plus tard[2]. » Du reste, l'Italie elle-même rendait hommage à l'habileté de sa rivale et en particulier des artistes parisiens. Déjà le Dante célébrait dans un passage fameux

L'onor di quell'arte
Ch' *alluminare* è chiamata in Parisi[3].

Ainsi le nom même de l'enluminure était d'origine

1. *La Renaissance des arts à la cour de France*, I, 45.
2. *Ibid.*, I, 7, 8, 156.
3. *Purgatorio*, XI.

parisienne, et cette seule dénomination, entrée dans l'usage universel, atteste chez les miniateurs français, comme l'a fait observer l'historien italien Denina, une véritable supériorité, soit pour le talent, soit pour le nombre, supériorité qui ne devait rien aux influences étrangères. Vers la même époque, le jurisconsulte Odofrède racontait, dans ses commentaires de droit, l'anecdote suivante : « Un père (italien) donne à son fils le choix d'aller étudier à Paris ou à Bologne, avec cent livres par an. Le fils préfère Paris. Là, il fait embabouiner (*babuinare*) ses manuscrits de lettres d'or, et il se fait chausser de neuf tous les samedis : il est ruiné[1]. » Si, dans quelques cas, le luxe des livres historiés pouvait nuire à la fortune privée, en revanche, il ouvrait une source de richesse à la classe toute nouvelle des enlumineurs laïques, protégés par les princes et les riches amateurs et grassement rétribués par eux. On s'explique bien moins de quelle manière il pouvait être funeste, comme l'a cru M. Renan[2], soit à l'art de la peinture en général, qui dut à la miniature sa renaissance et son développement, soit à la calligraphie, qui naturellement était plus soignée dans les manuscrits illustrés. Quoi qu'il en soit, à l'aurore du siècle de Raphaël, l'Italie exaltait encore les enlumineurs français : on écrivait de ce pays, à propos de la construction du palais de Capoue, que ce monument avait une élégance « que le beau parler de maistre Alain Chartier, la sublimité de Jehan de Meun et la *main*

1. Voy. *Hist. littér. de la France,* XXIV, 285.
2. *Ibid.*, 724.

de Fouquet ne sauraient dire, escripre ne paindre[1] ».

L'école dont notre art national se rapproche le plus est l'école flamande. Il est même difficile de reconnaître, à première vue, leurs produits respectifs, surtout à l'époque où le génie des frères Van Eyck projette son reflet sur toute la peinture contemporaine. Les Français se distinguent cependant des Flamands par moins de finesse dans le coloris, moins d'éclat dans les carnations, et aussi par moins de vulgarité dans la figure, moins d'exagération dans l'expression. Mais on a souvent confondu dans la grande école du Nord une quantité de maîtres et d'ouvrages appartenant réellement aux pays wallons ou français, et la Flandre elle-même était aussi française, sinon plus, que la Bretagne, la Guyenne et d'autres provinces excentriques. Il y aurait beaucoup à dire sur cette confusion, et l'on n'arriverait qu'avec peine à établir entre les deux contrées, entre les deux arts, une limite précise[2]. Au lieu de nous égarer à sa recherche, il vaut mieux entrer dans l'examen des monuments de la période gothique sortis authentiquement du pinceau de nos artistes; la Flandre aura son tour dans le chapitre suivant.

La lettrine, nous l'avons dit, a perdu de son importance relative. Elle subsiste néanmoins, plus brillante, plus développée et plus variée que jamais. Les puristes se plaignent même quelquefois de ses envahissements : Richard de Bury défend bien de montrer les miniatures aux enfants qui pleurent, parce qu'une seule larme

1. *Archives de l'art français*, I, 275.

2. Voy. à ce sujet le P. Cahier, *op. cit.*, IV, 190 et suiv.; de Laborde, *op. cit.*, I, 8, 9.

pourrait y faire une tache irréparable ; mais il abandonnerait volontiers à leurs ravages les lettres et les dessins de fantaisie ajoutés par certains ignorants sur les marges des manuscrits, qu'ils ne font que déparer [1]. Vains regrets ; plus on va, plus le caprice se donne carrière. Ce sont des majuscules de toute forme et de toute dimension, gothiques, onciales, capitales, de deux points, de trois points, de quatre points, etc. ; la nomenclature et la définition de leurs espèces rempliront plus tard tout un traité, dont l'ingénieux auteur prétendra baser la proportion des lettres sur celles du corps humain [2]. C'est surtout, c'est toujours la majuscule filigranée, mais accompagnée de raffinements inédits; puis la lettre à rinceaux, mais avec des ramifications de plus en plus audacieuses; enfin, l'initiale-cadre, enfermant dans ses lignes un dessin d'ornement ou de figure, mais empruntant à l'imitation de la réalité un intérêt nouveau. L'ornement qui remplit les panses se rapproche souvent de celui des verrières ou du carrelage des églises. Des dessins quadrillés, rappelant encore les vitraux, servent de fond au motif principal. La flore naturelle se mêle aux fleurons et aux feuillages conventionnels dans une proportion croissante. Au déclin du XIVe siècle, enfin, on voit s'introduire dans l'ornement de l'initiale des écussons, des armoiries complètes ; c'est une sorte d'ex-libris artistique, que les princes et les seigneurs font apposer sur les joyaux de leur bibliothèque. Quant à la couleur, tantôt le

1. *Philobiblion,* p. 146, 147.

2. Tory, *l'Art et science de la vraie proportion des lettres,* Paris, 1529, in-f°.

corps de l'initiale est en or sur fond sombre, tantôt il est rouge ou bleu sur champ doré (ce que les praticiens

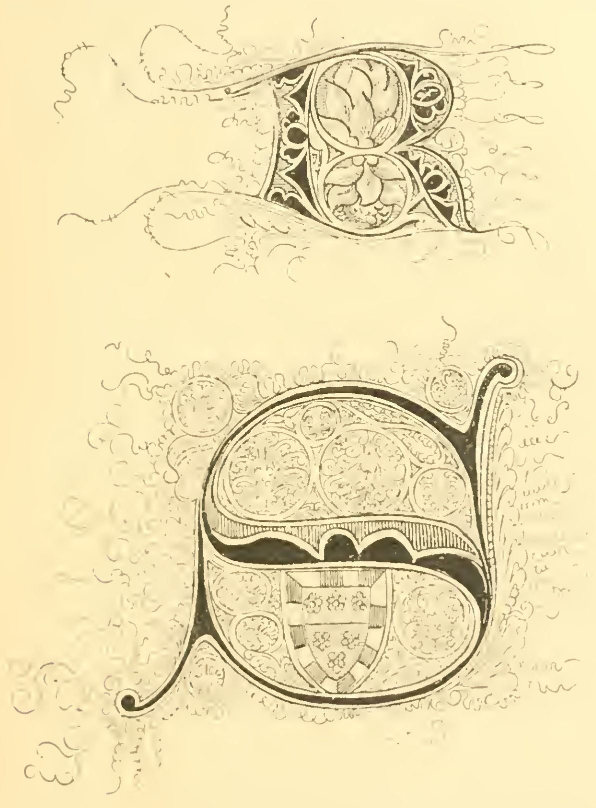


FIG. 45. — INITIALES A FLEURS ET A BLASONS. XIIIe-XIVe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de Laon, reproduit par E. Fleury, 2e partie, pl. 46.)

appellent *champié d'or* ou à *champaigne d'or*). La palette des enlumineurs est devenue si riche, qu'ils pro-

diguent ces tons éclatants, non plus seulement au commencement des chapitres et des alinéas, mais jusque dans le corps du texte. Il y a des volumes où le début de presque toutes les phrases est marqué par une petite lettre peinte ou au moins badigeonnée, et, de plus, les espaces vides qui terminent les lignes à la fin des paragraphes sont eux-mêmes chargés d'or, d'azur et de vermillon. La page, ainsi remplie, fait l'effet d'un champ de blé émaillé de bleuets, de coquelicots et d'épis mûrs, ou mieux d'une robe pailletée ; c'est un excès fatigant pour l'œil et plutôt nuisible à l'ensemble de la décoration.

Les lettrines à *histoires* encadrent, quand elles sont petites, des figures d'une finesse extraordinaire, et, quand elles sont grandes, de vrais tableaux de maître. Dès le XIIIe siècle, un psautier de l'abbaye de Cuissy nous montre, enfermés dans douze initiales d'environ deux centimètres carrés, les travaux ou les plaisirs des douze mois de l'année, sujet absolument naturaliste, qui deviendra classique dans les calendriers placés en tête des livres d'heures et qui prête aux études de mœurs les plus curieuses. Une autre lettre moins grande encore, dans un manuscrit de Notre-Dame de Laon, contient le portrait d'un pape. On peut voir toute une collection de figurines aussi fines et de la même époque en tête des chapitres de la *Sainte Élisabeth* et du *Saint Louis*, publiés et illustrés par la maison Mame. Dans le genre opposé, il faut admirer une grande figure d'évêque du siècle suivant, reproduite par M. Éd. Fleury. Cette figure se présente sous un portique trilobé, la tête coiffée d'une mitre blanche de

forme singulière, le corps vêtu d'une soutane blanche et d'un manteau bleu, et se détachant sur un fond lie de vin semé de fleurettes et de points gouachés, tandis qu'un fond quadrillé entoure extérieurement les traits de l'A qui sert de cadre à la miniature. « La physionomie de ce pontife offre une grandeur surnaturelle et plus qu'humaine. La maigreur austère des formes, l'attitude ascétique, la sombre mélancolie du visage, creusé et dévoré par l'amour de Dieu et de l'étude, cette exagération de la longueur de la figure et des membres, cette profondeur et cette tension du regard, tout annonce l'exaltation du mysticisme, la victoire de l'esprit sur la chair... Tout le xive siècle est là dans ces traits, dans cette pose, dans ces plis caractéristiques [1]. »

Naturellement, des scènes très étendues se rencontrent égalment dans les larges initiales gothiques. On y voit aussi bien des chasses que des cérémonies religieuses : parfois le lièvre est peint en bleu et le lévrier en rose ; mais le naturel de la pose rachète ces fantaisies. Dans l'évangéliaire de la Sainte-Chapelle, les grand I qui commencent la plupart des évangiles de l'année, et qui se prolongent sur toute la longueur de la page, contiennent chacun jusqu'à six ou huit scènes, disposées au-dessus les unes des autres, comme les étages d'une maison. La seule initiale de l'évangile de Noël représente les six jours de la création, le repos du septième, et, couronnant le tout, le Christ sur la croix. Cet exemple peut passer pour le comble du genre. Il

1. Éd. Fleury, *op. cit.*, 2e partie, p. 150.

a son pendant, moins réussi, dans une *Cité de Dieu* de la bibliothèque de Boulogne, qui renferme un I formé de quatre médaillons superposés, peints en or et en couleurs sur fond bleu; on y reconnaît notamment Lucifer sous la forme d'un monstre vomissant des flammes et saint Augustin écrivant son livre.

Les initiales des chartes royales contiennent elles-mêmes, à partir des premiers Valois, quelques histoires se rapportant à la teneur de l'acte : la plus curieuse est sans contredit le grand U où l'on voit les magistrats de Lyon remettant à un envoyé de Philippe le Hardi, à la porte de leur cité, la charte par laquelle ils reconnaissent la suprématie du roi de France; cette lettre orne un feuillet encadré de rinceaux, dans un des registres du Trésor des chartes. La chancellerie de Charles V se distingue aussi par une série remarquable de K (initiale du mot *Karolus*), dont quelques-uns ont leurs jambages formés par des personnages humains ou par des poissons, comme dans les manuscrits mérovingiens, mais avec beau-

FIG. 46.

INITIALE A HISTOIRE. XIIIe SIÈCLE. (Évangél. de la Ste-Chapelle, Bibl. nat., lat. 17326.)

coup plus d'élégance ; ce genre de décoration s'étend parfois à tous les caractères qui forment la première ligne de l'acte. Cependant l'ornement est beaucoup moins prodigué ici que dans les manuscrits.

A partir du XVe siècle, ceux-ci ne renferment presque plus que des miniatures détachées : lors même qu'un sujet historié inaugure un livre ou un chapitre, l'artiste, au lieu de l'emprisonner dans le corps de l'initiale, le place simplement au-dessus de la première ligne, sur toute la largeur de la page. La miniature, oublieuse de son origine, est devenue le tableau ; nous allons maintenant l'envisager sous cette forme indépendante, qui est celle des chefs-d'œuvre de la peinture gothique.

Prenons d'abord la classe si intéressante des portraits.

FIG. 47. — INITIALE A HISTOIRES SUPERPOSÉES. XIIIe SIÈCLE.

(Tiré de l'Évangéliaire de la Sainte-Chapelle, Bibl. nat., lat. 18326.)

La naissance du portrait caractérise, on l'a vu, le commencement de la période gothique. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que l'on n'ait point essayé plus tôt de peindre des visages ressemblants. Les artistes byzantins possédaient depuis longtemps ce talent spécial. Même en Occident, il n'était pas tout à fait inconnu : Héloïse s'était fait donner le portrait d'Abélard; Guillaume, comte de Poitiers, leur contemporain, avait fait exécuter sur son écu celui d'une femme aimée. En Italie, en Espagne, en Angleterre, on peut trouver des exemples non moins anciens, ou même antérieurs. Mais un fait certain, c'est que la vulgarisation, la mode du portrait est venue de la peinture sur vélin et de la tendance à individualiser les visages, qui caractérise la deuxième phase de cet art fécond. Les figures de Charles le Chauve et de Lothaire, dans les évangéliaires carlovingiens, celles des compagnes de l'abbesse Herrade, dans son célèbre manuscrit, ne peuvent guère passer que pour des types génériques. Il fallait, pour atteindre la ressemblance, que l'artiste fît poser devant lui son personnage. Or ce n'est qu'à partir du XIVe siècle qu'on le voit pousser jusque-là le souci de la vérité. Il suffit de jeter les yeux sur les œuvres de nos grands miniateurs pour se convaincre que, dès lors, la majorité de leurs figures est dessinée d'après le modèle. Ce sont des types vivants qu'ils ont reproduits; ils ne pouvaient restreindre aux accessoires, au mobilier, au costume, leur ardent désir d'imiter la nature : ils devaient chercher, ils ont cherché, en effet, à rendre ce qu'elle leur offrait de plus beau, de plus noble et de plus séduisant, le visage de l'homme. Avec



FIG. 48. — LETTRES INITIALES DES CHARTES DE CHARLES V. XIVe SIÈCLE.

(D'après l'original, Archives nationales. J. 401.)

quel succès? Nous ne pouvons plus guère en juger ; mais la finesse de touche de leurs portraits, le degré d'expression auquel ils sont arrivés nous garantissent que ce ne sont pas là des images de fantaisie, sorties de l'imagination ou du souvenir. Et cette perfection est d'autant plus étonnante, qu'il s'agit, en général, de figures extrêmement réduites, occupant à peine la



FIG. 49. — LETTRES INITIALES DES CHARTES DE CHARLES V. XIVe SIÈCLE.

(D'après l'original, Archives nationales, J. 185.)

moitié ou le quart d'un feuillet de parchemin ; d'où le nom de miniature appliqué, dans les temps modernes, aux infiniment petits du portrait.

Mais ce n'est pas d'un seul bond que ce genre naissant atteignit le sommet ; tant s'en faut. La plus ancienne représentation figurée de saint Louis que nous ait transmise le vélin, celle du registre des ordonnances de l'hôtel royal rédigé vers 1320 et conservé aux

Archives nationales, est encore empreinte de raideur et de gaucherie. Déjà cependant le costume est fidèle, la draperie bien traitée, et les traits du monarque ont dû



FIG. 50. — PORTRAIT DE SAINT LOUIS. VERS 1320.
(Tiré d'un registre original des Archives nationales, JJ, 57.)

être empruntés ou à des souvenirs de famille ou à quelque image authentique faite de son vivant, image à laquelle le miniateur aura ajouté le nimbe, pour rappeler la canonisation qui venait d'être prononcée. Nous avons donc là, sinon un portrait original, du

moins une reproduction presque contemporaine et offrant certaines garanties d'exactitude. Elle est placée en tête d'un document portant pour titre : « C'est l'ordenance de l'ostel le saint roy Loys, faite ou mois de aoust l'an de grâce mil CC LXI. » Mais cette date est celle de l'ordonnance originale, et non de sa transcription sur le registre en question, ni par conséquent de la miniature qui l'accompagne. « Le roi est revêtu d'un manteau bleu, semé de fleurs de lis d'or et doublé de vair. Ses bas de chausses sont rouges, ses souliers noirs. Il a les cheveux blancs. Il tient un sceptre et une main de justice. La couronne et le nimbe sont d'or. Le fond sur lequel le personnage se détache est rouge brun, quadrillé de noir, avec des traits déliés en rouge et en blanc. L'encadrement est bleu avec des arabesques blanches et bordé d'or[1]. » L'expression et le caractère ascétique du visage sont remarquables. Ce qui fait croire à la fidélité de cette image-portrait, c'est que le même type, à part les différences dues au plus ou moins d'habileté des artistes, se reconnaît dans d'autres représentations presque aussi anciennes de la figure du saint roi, qui ainsi dériveraient d'un original commun ; l'analogie est surtout frappante dans la miniature des Chroniques de Saint-Denis, de la bibliothèque Sainte-Geneviève, reproduite dans l'ouvrage illustré de M. Wallon[2]. Saint Louis, dans les monuments contemporains ou les plus rapprochés de son règne, apparaît sous deux

1. *Inventaire du Musée des Archives nationales,* p. 181.
2. *Saint Louis,* p. 460.

aspects différents : les uns, comme les sceaux dont il se



FIG. 51. — PORTRAIT DE SAINT LOUIS XIIIe SIÈCLE.

(Ancienne peinture de la Sainte-Chapelle, reproduite par M. Longnon dans le recueil de la Société de l'histoire de Paris.)

servait, comme la peinture sur vélin où Bonne de Luxembourg est agenouillée devant lui, dans un volume de la collection de M. le baron Pichon, comme le bas-relief du tympan de la Porte Rouge, à Notre-Dame de Paris, nous le présentent jeune, imberbe, florissant; les autres, comme les miniatures dont nous venons de parler, comme celles du manuscrit du confesseur de la reine et du livre d'heures de Jeanne, reine de Navarre, fille de Louis X, comme les anciens tableaux de l'église basse de la Sainte-Chapelle, dont un dessin colorié a été conservé par Peiresc et récemment reproduit par M. Longnon[1], le montrent plus âgé, amaigri par les fatigues ou les macérations, la barbe et les cheveux blancs ou gris, taillés toujours dans la même forme. La barbe ne se portant pas habituellement à la date où furent exécutées ces peintures, on ne saurait attribuer ce détail à l'influence des modes contemporaines de l'artiste; il ne peut être emprunté qu'à la réalité : autrement il aurait choqué les personnes, encore assez nombreuses à cette époque, qui avaient connu saint Louis, et surtout la famille royale, qui avait conservé des souvenirs assez précis pour faire retracer par le pinceau, vers 1330, les principaux événements de sa vie. Il est probable, comme l'a conjecturé M. Longnon, que ce prince avait renoncé à se faire raser durant sa première croisade : la barbe était en honneur chez les populations au milieu desquelles il vivait en Orient; et puis, il avait bien d'autres soucis ! Il aura conservé ensuite l'habitude contractée dans

1. *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis.*

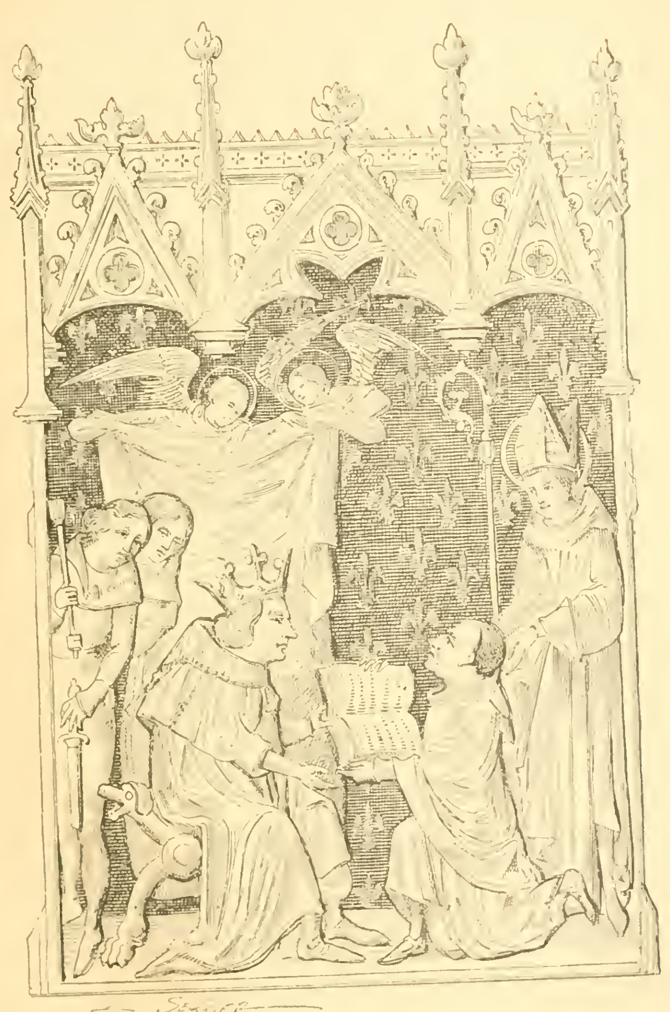


FIG. 52. — CHARLES V RECEVANT L'HOMMAGE D'UN LIVRE DE RAOUL DE PRESLES. XIVe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de la Bibl. nat., franç. 22912.)

son expédition lointaine, et effectivement les peintures qui le représentent barbu concernent presque toutes des événements postérieurs à son retour de Syrie ou des exercices pieux auxquels il se livra avec assiduité à partir de ce moment. Quoi qu'il en soit, les deux types en question peuvent et doivent se rapprocher beaucoup de la vérité; leur dissemblance n'est pas due à la fantaisie : elle tient simplement à une différence d'âge. Dès la seconde moitié du XIVe siècle, la physionomie traditionnelle de saint Louis commence à s'altérer dans les manuscrits ; l'exemplaire de ses Enseignements daté de 1390, et plus encore les miniatures du XVe siècle où il est peint, soit avec les attributs du cordelier, soit dans l'exercice des droits de justice et de miséricorde, enfin celle du XVIe où il est placé à côté de sainte Catherine[1], lui prêtent des traits tout différents. Ces figures ne sauraient plus avoir aucune prétention au portrait; ce sont des images ou des études comme celles que peuvent faire, avec plus d'habileté et plus de recherche historique, les artistes de nos jours.

Les portraits de Charles V dénotent un art beaucoup plus avancé. On en trouve deux dans les manuscrits offerts à ce prince par Raoul de Presles et Jean Vaudetar[2], et quatre en tête de différentes chartes, savoir une lettre royale relative à l'hôtel Saint-Paul, les actes de fondation de la Sainte-Chapelle de Vincennes et du prieuré de Limay, et une décision du chapitre de Rouen

1. V. ces sujets dans les éditions illustrées de Joinville et du *Saint Louis* de M. Wallon.

2. Bibl. nat. franç. 22912, et Musée Westreen de la Haye, reprod. par Labarte en tête de l'*Inventaire du mobilier de Charles V.*



FIG. 53. — PORTRAIT DE CHARLES V. 1364.

(Initiale d'une charte royale, aux Archives nat., J 154.)

établissant trois messes annuelles pour le roi. Dans les deux premiers, Charles reçoit l'hommage d'un livre qui lui est dédié par l'auteur ou par le traducteur. Dans le troisième, entouré par une riche lettrine, qui est plutôt un encadrement, renfermant lui-même des figures d'anges



FIG. 54.
PORTRAIT DE CHARLES V. 1379.
(Initiale d'une charte royale, aux Archives nat., L 852.)

et un sergent d'armes, « il est représenté sur un siège sans dossier dont les bras se terminent par des têtes de poissons, les pieds appuyés sur deux lions, tenant le sceptre et la main de justice. C'est à peu près le type adopté pour les sceaux dits de majesté. » Sur la quatrième miniature, en deux exemplaires, dont un le montre de profil et l'autre de trois quarts, il est debout et tend

un parchemin aux chanoines de Vincennes, tandis que deux anges tiennent la couronne suspendue au-dessus de sa tête. Sur la cinquième, qui a beaucoup d'analogie avec la précédente pour l'entourage et les accessoires, il est à genoux, nu-tête, surmonté de l'écu aux trois fleurs de lis. Sur la sixième, enfin, il est également agenouillé devant la Vierge, qui tient l'enfant Jésus bénissant ; derrière lui un de ses officiers, la tête nue, porte son sceptre[1]. La figure et les proportions du corps sont moins bonnes dans cette dernière ; mais l'ornement et la draperie y sont traités de main de maître. On a là, cette fois, des portraits contemporains et authentiques ; leur air de famille ne permet pas de s'y tromper. Le type des Valois, qui n'était pas beau, y est parfaitement reconnaissable, ainsi que la physionomie de Charles V, entrée, elle aussi, dans la tradition.

A partir du règne de ce lettré couronné, la représentation des personnages vivants s'étend peu à peu, dans la peinture sur vélin, aux princesses, aux grands seigneurs et aux Mécènes de l'art. Blanche de Navarre, deuxième femme de Philippe de Valois, figure avec son mari et sa fille Jeanne dans une charmante miniature, ou, à genoux devant le Christ et plusieurs saints, entre autres saint Denis tenant son chef décapité, elle leur présente un petit édifice, emblème d'une fondation qu'elle vient de faire. Philippe était mort à la date de l'exécution de cette histoire (1372) ; mais les deux princesses ont pu être faites d'après nature. Un autre sujet curieux orne le contrat de mariage de Jean, duc de

1. *Invent. du musée des Arch. nat.*, p. 218, 219 ; *Bull. du Comité de l'histoire et des arts,* IV, 239 et suiv.

Berry, et de Jeanne de Boulogne : ici la future épouse, les épaules nues, vêtue d'une robe à queue et à taille courte comme celles du premier empire, et portant sur le bras droit une écharpe, donne la main au duc, qui est habillé d'une espèce de surplis long et tient ses gants

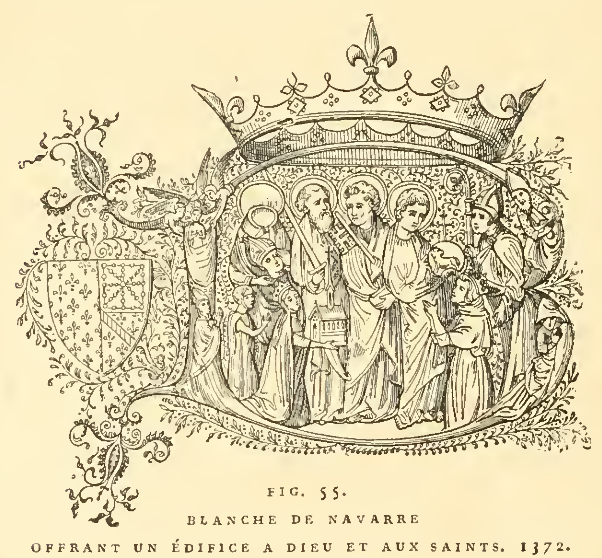


FIG. 55.
BLANCHE DE NAVARRE
OFFRANT UN ÉDIFICE A DIEU ET AUX SAINTS. 1372.
(Initiale d'une charte des Archives nat., K 49.)

de la main gauche; au-dessus et au-dessous des bras tendus se voient les écussons des deux fiancés. Ce petit tableau de mœurs est cependant inférieur au point de vue du dessin. Il faut encore citer une miniature où le même duc de Berry nous est montré recevant de l'abbé de Saint-Barthélemy de Bruges un diplôme qui l'associe aux prières de ses religieux : cette figure assise a tous

les caractères du portrait ; mais, si elle est due à quelque artiste flamand, on n'y reconnait guère les précurseurs des Van Eyck et des Memling.

Le frère de Charles V est beaucoup mieux peint dans ses Heures, notamment dans celles que l'on doit



FIG. 56. — JEAN, DUC DE BERRY, ET SON ÉPOUSE. 1389.
(D'après leur contrat de mariage, Archives nat., J 1105.)

à Jaquemart de Hesdin, et dans l'acte d'institution de la Sainte-Chapelle de Bourges, conservé jadis dans cette ville; on peut s'en assurer par la belle planche qui termine le recueil de M. de Bastard. L'effigie de Jeanne d'Arc elle-même décore un registre du Parlement de Paris, à la page qui relate la nouvelle de la

levée du siège d'Orléans. Mais ce n'est là qu'une esquisse grossière, due à la plume d'un greffier plus enthousiaste qu'habile, et qui probablement n'avait jamais vu la Pucelle.



FIG. 57. — JEAN, DUC DE BERRY, RECEVANT UNE CHARTE DES MAINS D'UN ABBÉ. 1402.

(Tiré d'une charte des Archives nat., J 188.)

Vers l'époque de cette glorieuse héroïne, le portrait se multiplie sous différentes formes. Sans parler des images sculptées sur les tombes, des figures de cire coloriées que l'on portait aux enterrements des grands

personnages ou que les magiciens employaient pour leurs envoûtements, la miniature prend à ce point de vue une importance subite avec Jean Fouquet. On sait que ce grand artiste, appelé à Rome pour faire des portraits, exécuta sur toile celui du pape Eugène IV, œuvre d'art malheureusement perdue, et qui n'en a pas moins exercé la sagacité de maint critique. Fait considérable et bien probant, que celui d'un peintre français mandé par des Italiens, qui portaient aux nues son talent, alors qu'eux-mêmes commençaient à posséder des portraitistes (un d'eux avait peint le fameux Pétrarque sur un exemplaire de ses œuvres, aujourd'hui déposé à la Bibliothèque nationale). Si l'on se refuse à voir là une marque de la supériorité de notre école nationale au moyen âge, il faut au moins y reconnaître un hommage éclatant rendu par des rivaux sincères au pinceau d'un de nos premiers maîtres. Mais Fouquet était surtout un miniateur, et c'est en cette qualité qu'il nous a laissé d'admirables ouvrages. Dans des pages d'une finesse merveilleuse, il a reproduit sous différentes formes la figure de son souverain et protecteur, le roi Charles VII. L'*Adoration des Mages*, un des plus beaux morceaux des célèbres Heures exécutées pour maitre



FIG. 58.
JEANNE D'ARC.
(D'après un croquis contemporain, Archives nat., X1a, 1481.)

Étienne Chevalier, semble avoir été faite pour encadrer le portrait de ce prince, qui en est le sujet principal. Il occupe le milieu de la scène, vêtu d'un pourpoint vert et d'un haut-de-chausses rose, chaussé de longues bottes



FIG. 59. — CHARLES VII EN ROI MAGE, PAR JEAN FOUQUET. XVe SIÈCLE.

(Tiré des Heures d'Ét. Chevalier, reproduites par Curmer.)

noires, agenouillé sur un coussin de velours bleu fleurdelisé ; il présente à l'enfant Jésus un vase rempli de monnaies d'or, et derrière lui sont groupés divers officiers de sa cour. L'immense frontispice du *Boccace* de Munich, exemple typique de l'entente de la composi-

tion et de la savante ordonnance qui distinguaient



FIG. 60. — LOUIS II D'ANJOU, PÈRE DU ROI RENÉ. XVe SIÈCLE.

(Tiré du livre d'heures de René d'Anjou, Bibl. nat., lat. 1156^{a}.)

l'école française, est une espèce de tour de force réunis-

sant sur un même feuillet plus de cent personnages pris sur nature. Le sujet est la haute cour de justice tenue à Bourges en 1458, pour la condamnation du duc d'Alençon, accusé du crime de haute trahison. Au sommet de la composition se détache la figure sérieuse et digne du roi ; de chaque côté de lui, sur quatre rangs disposés en losange, viennent le comte de Dunois, les ducs de Berry, d'Orléans, de Bourbon, le comte d'Angoulême, le comte du Maine, Juvénal des Ursins, chancelier de France, l'archevêque de Reims, son frère, une foule de prélats, de seigneurs, de conseillers au parlement, de magistrats divers, rangés suivant la hiérarchie et nominativement désignés; puis, en dehors de l'enceinte réservée aux juges, des clercs, des huissiers, des hommes d'armes. Cette page est tout un monde, et un monde vivant, personnel, animé. Enfin Fouquet n'a pas seulement « pourtraicturé » son prince ; il a représenté à différentes reprises, dans son livre d'heures, Étienne Chevalier, secrétaire du roi, contrôleur général des finances, et, à dire vrai, il nous a légué autant de portraits qu'il y a de personnages dans ses miniatures. Comme l'a remarqué Charles Blanc, « tous ses types sont français, et français du cœur de la France ; ses figures, plutôt courtes que longues, font bien voir qu'elles ont été prises dans la nature même du pays ».

En effet, Jean Fouquet était originaire de la Touraine, et il y travailla longtemps auprès de Louis XI, dont il était le peintre attitré ; on pourrait même retrouver dans ses ouvrages, non seulement des figures, mais des paysages, des rues, des édifices empruntés à ce riant pays. Dans son voisinage, à Angers, le bon roi

de Sicile, René d'Anjou, qui s'exerçait lui-même à manier le pinceau et qui entretenait auprès de lui une troupe d'artistes, leur faisait cultiver aussi le portrait. Celui de son père Louis II, celui de son fils Jean d'Anjou se voient dans un livre d'heures à l'embellissement duquel il a peut-être travaillé de sa main[1]. Sa propre image est reproduite, entourée de l'appareil royal, en tête d'un aveu à lui rendu, l'an 1468, par Jean de Sainte-Maure, baron de la Haie-Joullain : assis sur une chaière couverte de soie rouge



FIG. 61.
JEAN D'ANJOU, FILS DU ROI RENÉ.
XVe SIÈCLE.
(Tiré du même livre d'heures.)

1. Le portrait de Louis II d'Anjou avait été pris pour celui de René lui-même. Un magnifique dessin de l'époque, qui, s'il n'a

frangée d'or, il reçoit l'hommage de son vassal agenouillé, derrière lequel six officiers en différentes attitudes forment le fond du tableau. Ce morceau est une des pages les plus instructives et les mieux traitées de la peinture sur vélin au temps de Louis XI. René, prince chevaleresque s'il en fut, avait offert son image à sa seconde femme Jeanne de Laval ; lui-même portait dans les combats et les tournois « la pourtraicture de la royne de Sicille sur un rollet de parchemin enfermé dans ung bois de lance creux[1] ». C'est sur le vu d'une peinture représentant cette jeune princesse qu'il s'était épris d'elle, dans le cours de son expédition en Lombardie ; car les mariages royaux se décidaient par un simple échange de portraits : celui de Charles VI avec la trop fameuse Isabeau avait été contracté ainsi, et la figure de l'infante de Portugal, fiancée du duc de Bourgogne Philippe le Bon, avait été peinte pour lui par l'un des frères van Eyck. Bientôt les riches marchands prétendirent se donner le luxe des grands seigneurs et se voir en peinture sur le vélin : « tout marquis veut avoir des pages ! » En 1489, un négociant de Melun commandait à un religieux de cette ville, habitant le couvent de Saint-Pierre, un missel à miniature pour l'église de Sainte-Aspais, sa paroisse ; et parmi les personnages représentés dans ces miniatures se trouve le donateur lui-même, suivant l'usage adopté pour les vitraux[2]. La vulgarisation des somptueux

pas servi de modèle à l'auteur de cette miniature, provient du moins d'un original commun, et qui vient d'être cédé à la Bibliothèque nationale par la veuve de M. Miller, de l'Institut, porte les mots : *Loys, père du roy Regné.*

1. Voy. *Le roi René*, par Lecoy de la Marche, II, 80.

2. *Archives de l'art français*, V, 56.

livres d'heures allait fournir encore un nouvel aliment au talent des portraitistes et propager leurs œuvres dans toutes les classes aisées de la société.



FIG. 62.

RENÉ D'ANJOU RECEVANT L'HOMMAGE D'UN VASSAL. 1469.

(Miniature placée en tête de l'acte d'hommage, Archives nat., P 338.)

La représentation du corps humain est loin d'atteindre alors la même perfection que celle de la tête. Le

frangée d'or, il reçoit l'hommage de son vassal agenouillé, derrière lequel six officiers en différentes attitudes forment le fond du tableau. Ce morceau est une des pages les plus instructives et les mieux traitées de la peinture sur vélin au temps de Louis XI. René, prince chevaleresque s'il en fut, avait offert son image à sa seconde femme Jeanne de Laval ; lui-même portait dans les combats et les tournois « la pourtraicture de la royne de Sicille sur un rollet de parchemin enfermé dans ung bois de lance creux[1] ». C'est sur le vu d'une peinture représentant cette jeune princesse qu'il s'était épris d'elle, dans le cours de son expédition en Lombardie ; car les mariages royaux se décidaient par un simple échange de portraits : celui de Charles VI avec la trop fameuse Isabeau avait été contracté ainsi, et la figure de l'infante de Portugal, fiancée du duc de Bourgogne Philippe le Bon, avait été peinte pour lui par l'un des frères van Eyck. Bientôt les riches marchands prétendirent se donner le luxe des grands seigneurs et se voir en peinture sur le vélin : « tout marquis veut avoir des pages ! » En 1489, un négociant de Melun commandait à un religieux de cette ville, habitant le couvent de Saint-Pierre, un missel à miniature pour l'église de Sainte-Aspais, sa paroisse ; et parmi les personnages représentés dans ces miniatures se trouve le donateur lui-même, suivant l'usage adopté pour les vitraux[2]. La vulgarisation des somptueux

pas servi de modèle à l'auteur de cette miniature, provient du moins d'un original commun, et qui vient d'être cédé à la Bibliothèque nationale par la veuve de M. Miller, de l'Institut, porte les mots : *Loys, père du roy Regné.*

1. Voy. *Le roi René*, par Lecoy de la Marche, II, 80.
2. *Archives de l'art français*, V, 56.

livres d'heures allait fournir encore un nouvel aliment au talent des portraitistes et propager leurs œuvres dans toutes les classes aisées de la société.

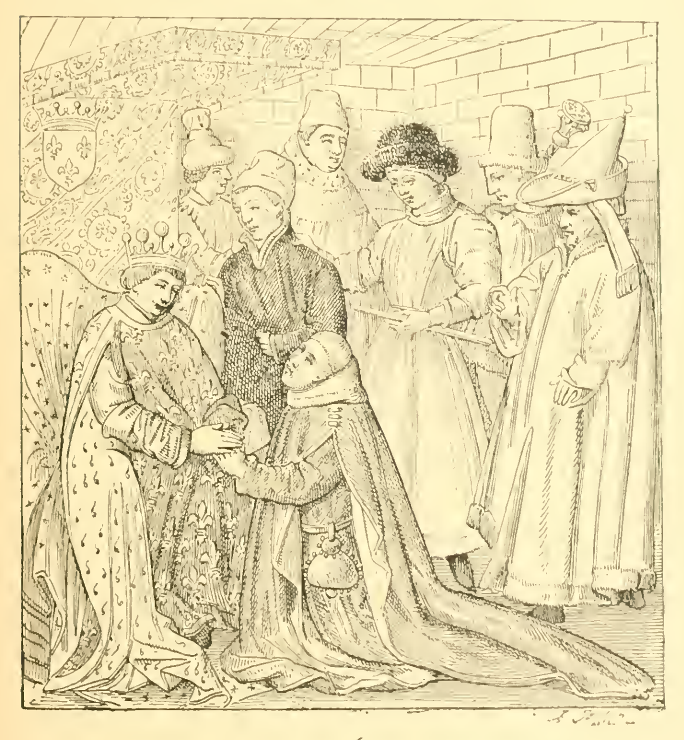


FIG. 62.

RENÉ D'ANJOU RECEVANT L'HOMMAGE D'UN VASSAL. 1469.

(Miniature placée en tête de l'acte d'hommage, Archives nat., P 338.)

La représentation du corps humain est loin d'atteindre alors la même perfection que celle de la tête. Le

vêtement, la draperie sont souvent traités avec cet art digne de l'antique dont la sculpture du temps offre un modèle accompli. Mais les proportions demeurent toujours plus défectueuses, et le nu, lorsqu'il apparaît, est assez mal rendu. Il commence à peine au XIVe siècle à se montrer dans quelques parties du corps, mais quand le sujet l'exige, et non dans le but d'étudier la nature. Ainsi les personnages d'Adam et Ève seront représentés dans ce qu'on appelle leur costume traditionnel, tandis qu'ils sont encore habillés dans le psautier de l'Arsenal qui passe pour avoir appartenu à saint Louis ou à sa mère. Un miniateur, peignant Marguerite de Provence dans le lit nuptial, indiquera discrètement que l'usage des vêtements de nuit n'était pas répandu de son temps. Il faut descendre à l'époque de Charles VII pour voir le nu s'introduire franchement dans la peinture, et, par une coïncidence assez naturelle, c'est à ce moment que les modes inaugurées par Agnès Sorel l'introduisaient dans la réalité, du moins pour la partie supérieure du buste féminin. Sous prétexte de représenter la Vierge au moment d'allaiter l'enfant Jésus, Fouquet n'a pas craint, dans son diptyque de Melun, de peindre la fameuse dame de Beauté décolletée jusqu'au-dessous du sein. Ce sujet est traité à peu près de la même façon dans les Heures d'Étienne Chevalier. Voilà peut-être les deux premiers exemples d'une liberté appelée à se propager rapidement. L'abandon de l'ancienne modestie se dénote jusque dans les figures du Christ et de saint Pierre sur la croix : ils sont presque entièrement dépouillés de leurs vêtements, tandis qu'au XIIe siècle ils étaient couverts de la hanche au genou. La nudité

pénètre en même temps dans l'ornementation, dans les

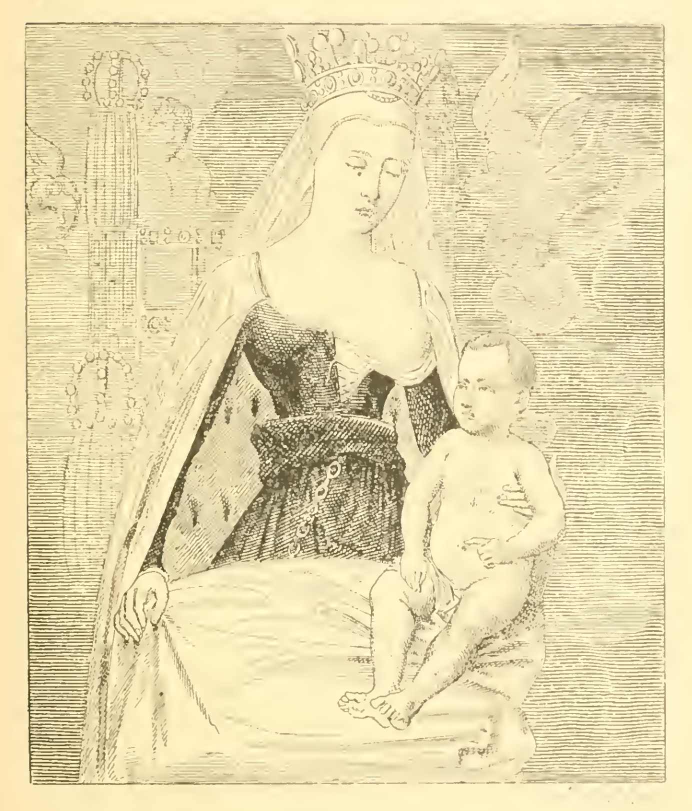


FIG. 63. — LA VIERGE SOUS LES TRAITS D'AGNÈS SOREL, PAR JEAN FOUQUET. XVe SIÈCLE.

(Tiré du diptyque de Melun, reproduit par Curmer.)

encadrements, et parfois avec ce caractère de singulière hardiesse que la Renaissance, comme l'on sait, ne fera

qu'accentuer encore. Les corps d'enfants sont mieux dessinés que les autres : pour eux, sans doute, il était plus facile d'obtenir des modèles. Quant aux adultes, hommes ou femmes, ils devaient poser rarement, sinon habillés; car le nu, en ce qui les concerne, est resté très longtemps inférieur aux autres parties du dessin.

Passons à la peinture d'histoire. Le genre admirable ainsi dénommé par les modernes est largement représenté dans les manuscrits gothiques, et ce nom même est dû, ne l'oublions pas, à ces premiers essais des enlumineurs qui racontaient en peinture l'*histoire* rapportée en regard par l'écrivain. Les scènes à personnages, dont nous avons déjà dit un mot en parlant des portraits, ne sont plus seulement puisées dans la Bible et dans la Vie des saints, mais aussi dans l'histoire profane, dans l'histoire contemporaine, dans la littérature, dans la vie privée. Les sujets évangéliques ou bibliques, à partir de la fin du XIIIe siècle, comportent beaucoup moins d'éléments symboliques, et le symbolisme lui-même, lorsqu'il y apparaît, est plus largement conçu : ainsi, dans la Bible de la reine Jeanne d'Évreux, les prophéties ou les figures de l'Ancien Testament viennent se superposer aux faits de l'Évangile qui en sont la réalisation ; c'est la belle idée développée de nos jours à Saint-Germain-des-Prés par le pinceau de Flandrin. Au contraire, l'élément naturel occupe, dans les scènes de cet ordre, une place de plus en plus importante. Il suffit, pour s'en assurer, de jeter les yeux sur les riches peintures du psautier de saint Louis, un des joyaux de la Bibliothèque nationale, où Abraham est déjà représenté par un chevalier armé de pied en cap

et la femme de Putiphar par une noble dame de l'époque

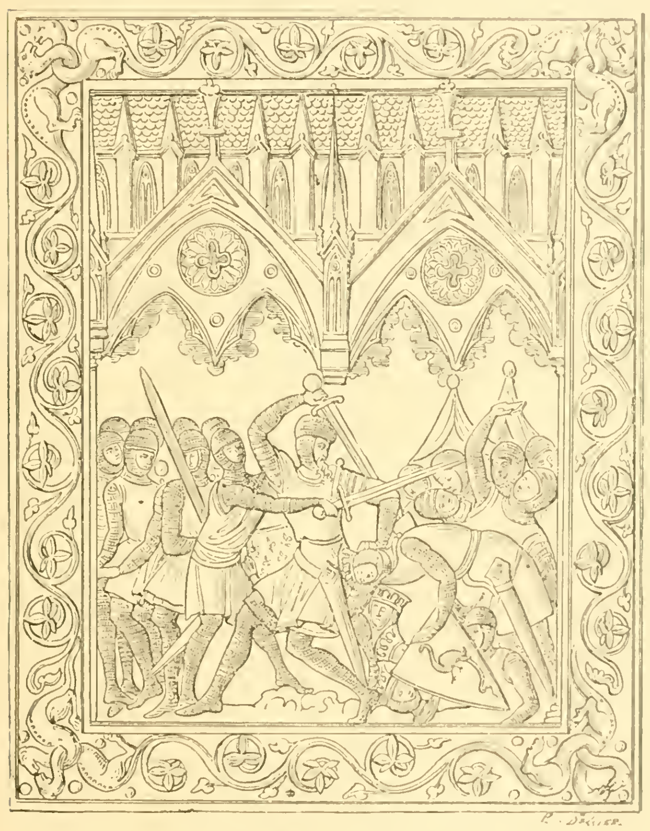


FIG. 64. — ABRAHAM COMBATTANT. XIIIe SIÈCLE.

(Miniature du psautier de saint Louis, Bibl. nat., lat. 10525.)

ou bien sur celles de l'évangéliaire de Saint-Martial, qui appartenait à M. le comte de Bastard et dont

quatre spécimens figurent dans son bel album : l'*Adoration des Mages*, la *Fuite en Égypte*, la *Cène*, le *Couronnement d'épines*, grandes miniatures à fond d'or, dont les figures mal proportionnées ne sont cependant pas dépourvues d'un certain air de vie. Mais quelle différence, lorsque nous voyons ces mêmes sujets traités, cent cinquante ans plus tard, par les habiles enlumineurs du duc de Berry ! Ici, un vif sentiment de la nature se mêle au sentiment chrétien, et cet heureux alliage communique aux figures un caractère des plus remarquables, sans que la richesse des accessoires puisse détourner d'elles les yeux du spectateur. L'œuvre de Fouquet nous fournirait maint autre exemple du même genre. Toutes les pages où il a retracé, dans leurs épisodes les plus touchants, la vie du Sauveur et de sa mère contiennent des chefs-d'œuvre d'expression et de mise en scène, qu'on peut admirer à loisir dans la belle édition donnée par Curmer. Telle de ses Vierges appartient déjà à ce domaine à la fois idéal et réel où nous transportera le magique pinceau de Raphaël. Il semble même avoir fourni à ce grand maître quelques-uns de ses personnages, par exemple le jeune homme (devenu depuis un accessoire traditionnel du sujet) qui brise une baguette sur son genou, dans le fameux tableau du mariage de Marie. Ses bergers de Noël adorent véritablement ; ses Joseph en méditation font méditer ; ses groupes de bienheureux sont d'admirables théories.

La même progression s'observe dans les scènes tirées de l'hagiographie. Si les figures de saints, particulièrement celles des évangélistes, se rencontrent fréquemment

dans la première phase de la peinture sur vélin, on ne

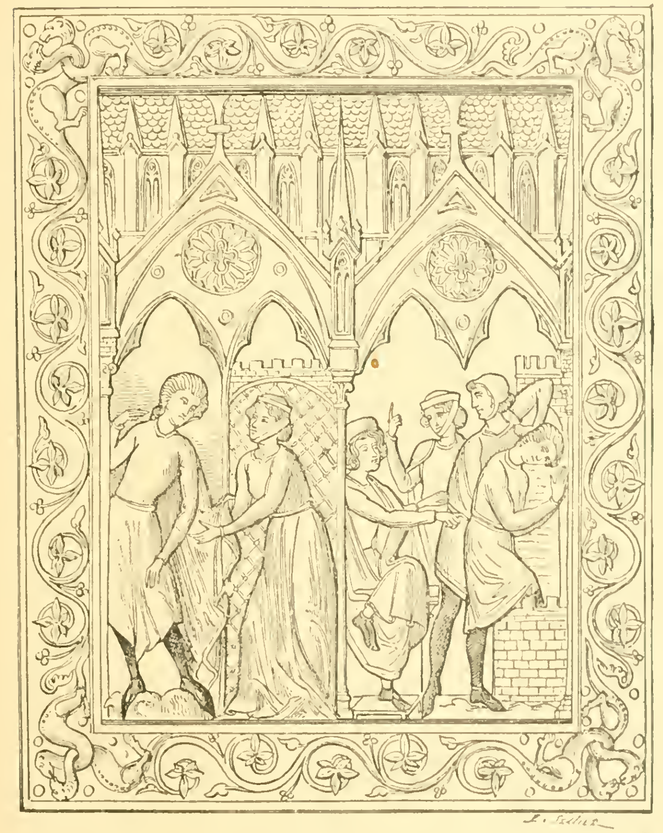


FIG. 65. — SCÈNES DE L'HISTOIRE DE JOSEPH. XIIIe SIÈCLE.

(Miniature du psautier de saint Louis, Bibl. nat., lat. 10525.)

trouve que dans la seconde des séries de sujets reproduisant les principaux épisodes de leur vie, les cérémo-

nies de leur culte, les monuments qui leur sont consacrés. Dès l'an 1250, un manuscrit de l'abbaye de Saint-Denis déroule à nos yeux, en trente tableaux, la biographie légendaire de l'apôtre de Paris et les origines de son monastère. Vers la même date, la vie de saint Thomas de Cantorbéry est également illustrée en détail, et la création du prieuré de Saint-Martin-des-Champs est retracée dans cinq miniatures assez curieuses, où l'on voit le roi Henri Ier fondant cet établissement, puis étendu sur son lit de mort, et les nouveaux bâtiments édifiés par Philippe Ier au milieu d'un concours de clercs et de laïques. Il y a déjà là des éléments précieux pour l'histoire, pour l'architecture, pour les modes, mais pour celles du XIIIe siècle, et non du XIe : les peintres commencent, en effet, à copier fidèlement le milieu qui les entoure. Toutefois ces petits tableaux sont encore pleins de raideur et de naïveté. Peu à peu, les scènes hagiographiques deviennent de vraies études de mœurs contemporaines. L'artiste, se sentant plus libre avec la légende qu'avec l'Écriture sainte, y introduit ses meubles, sa famille, sa ville, ses sites favoris. La magnifique page où Fouquet représente saint Martin dans l'acte fameux qui a rendu son nom populaire d'un bout du monde à l'autre, le partage de son manteau avec un mendiant, est la négation absolue du principe de la couleur locale : le héros est un bon chevalier du temps de Charles VII ou de Louis XI, vêtu d'un justaucorps bleu brodé d'or, et sa lourde monture est un type de race percheronne qui se retrouve dans mainte miniature ; il est accompagné d'une troupe de soldats, contrairement au récit de Sulpice Sévère,

parce, que le maître a éprouvé le désir de peindre



FIG. 66. — L'ADORATION DES BERGERS, PAR JEAN FOUQUET. XVe SIÈCLE.
(Tiré des Heures d'Ét. Chevalier, reproduites par Curmer.)

quelques hommes du guet ou de la garde du roi; on

cheminée où nos pères aimaient à se réfugier. Assis dans le coin à droite, le père (Zacharie) trace gravement sur des tablettes le nom de celui qui vient de naître. Tous ces détails sont du réalisme, si l'on veut, mais



FIG. 69. — NAISSANCE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR JEAN FOUQUET. XVe SIÈCLE.

(Tiré des Heures d'Ét. Chevalier, reproduites par Curmer.)

dans la meilleure acception du mot, et l'exécution rachète ce que l'idée pourrait avoir de vulgaire.

On devine que le même système sera appliqué, avec une liberté plus grande encore, aux sujets tirés de l'histoire profane, de César, de Tite-Live, de Suétone,

de Quinte-Curce, de Salluste, de Josèphe, d'Orose, appelés successivement aux honneurs de l'illustration, avec les poètes antiques et les légistes. Les *Décades* de Tite-Live, les *Antiquités judaïques* de Josèphe, illustrées

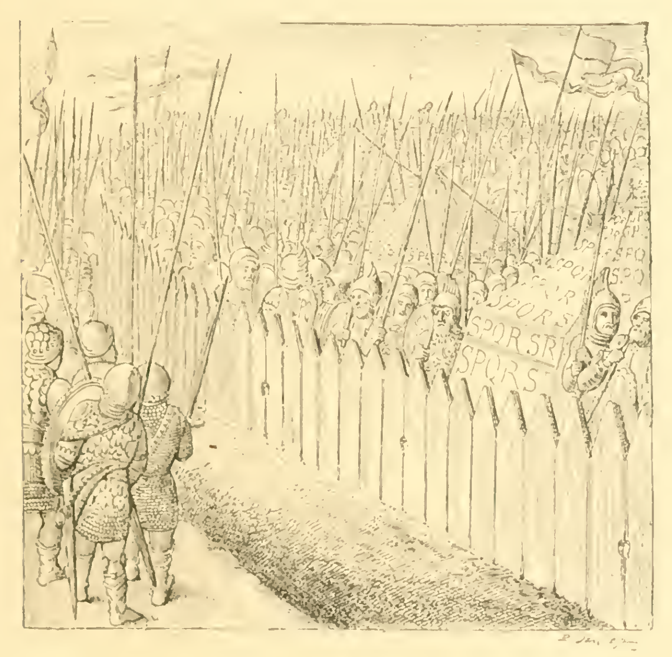


FIG. 70. — ROMAINS ET OSQUES. XVe SIÈCLE.

(Miniature du Tite-Live attribué à Fouquet, bibl. nat., ms. franç. 200, I.)

par le peintre Jean Fouquet ou quelqu'un de ses élèves, sont remplies de chevaliers aux étincelantes armures, de palefrois richement caparaçonnés, de batailles livrées sans doute entre Anglais et Français, aux jours de la

grande lutte centenaire. Une autre curiosité, signalée dans le premier de ces deux livres par M. Labarte, c'est le combat des Romains contre les Véiens : « Au premier plan est un guerrier qui est exactement dans la même position que le Romulus de David dans le beau tableau des *Sabines* du musée du Louvre. C'est à croire que ce grand artiste a vu cette miniature ; mais il a représenté son Romulus entièrement nu, tandis que Fouquet avait donné à son guerrier romain une armure d'or complète[1]. » Le temple de Salomon, dans les *Antiquités* de Josèphe, a des portails à peu près semblables à ceux de Notre-Dame de Reims ; c'est un édifice entièrement gothique. Mais ici, du moins, ce n'est qu'une vague imitation; tandis que dans les dessins de l'histoire romaine longtemps attribués au roi René, et appartenant certainement à son époque, on est stupéfait de rencontrer la reproduction minutieusement exacte des principaux monuments de Paris, la Sainte-Chapelle, la cathédrale, la tour de Jean sans Peur, etc. De même, les intérieurs de palais de ce dernier manuscrit ont dû être pris fidèlement dans les châteaux de la Touraine ou de l'Anjou. Le livre d'heures d'Étienne Chevalier nous offre aussi, dans le tableau de l'Annonciation, une vue de l'intérieur de la Sainte-Chapelle, et dans celui du martyre de sainte Catherine une vue du gibet de Montfaucon. Il y a là autre chose qu'une naïve insouciance de la couleur locale : il y a l'application d'une sorte de principe, il y a un parti pris de transplanter les événements anciens dans un cadre moderne et sur un théâtre connu,

1. Curmer, *J. Foucquet,* p. 113. L'analogie découverte par M. Labarte est, à la vérité, un peu exagérée dans ce passage.

soit pour les mieux graver dans l'intelligence des contemporains, soit pour avoir l'occasion de copier la nature.

Les anachronismes sont moins nombreux et moins sensibles dans les miniatures qui se contentent de nous transporter sur le terrain de l'histoire de France, parce qu'en général il s'agit là d'événements récents, moins étrangers au milieu de l'artiste. Les chroniques, les compilations de Vincent de Beauvais et de Brunetto Latini, qui embrassent à la fois les temps anciens et modernes, la science historique et les sciences naturelles, commencent de bonne heure à être illustrées, et non sans élégance. Mais, dans cet ordre de sujets, c'est principalement le règne de saint Louis qui inspire les enlumineurs gothiques. Les faits et gestes du grand justicier, du croisé héroïque, du prince vertueux honoré par l'Église, vivent encore dans la mémoire de la nation, et ses descendants, ses familiers les font avec une certaine fierté fixer sur le vélin. C'est d'abord son inséparable compagnon, le sire de Joinville, qui, après avoir écrit ses mémoires, fait peindre sur son propre exemplaire les quatre grandes actions du bon roi, « les quatre faits ou il mit son corps en danger de mort pour son peuple » ; et dans l'illustration de son commentaire du *Credo*, rédigé en Syrie, il réserve une place à ses souvenirs personnels : on le voit, la tête couverte d'un chaperon, selon son habitude, recevant avec ses compagnons les jeunes Sarrasins chargés de les assassiner et le petit vieillard infirme dont l'intervention les sauva. Voilà l'événement contemporain, voilà l'impression de voyage introduits dans la miniature et retracés suivant

les données, sous la direction du témoin oculaire. Puis, c'est le récit édifiant du confesseur de la reine que l'on rend plus saisissant en déroulant dans une série de tableaux les traits de piété ou de courage rapportés par l'auteur sur son héros vénéré. Ce sont les Chroniques de Saint-Denis que l'on enrichit d'un grand sujet à cinq compartiments (forme de composition très usitée durant cette période), présentant le glorieux prince dans



FIG. 71. — JOINVILLE ET SES COMPAGNONS. XIIIe SIÈCLE.
(Miniature du *Credo* reproduit dans l'édition de Joinville, par M. de Wailly.)

l'exercice de ses droits de grâce et de justice[1]. C'est encore, et avant tout peut-être, le délicieux livre d'heures de Jeanne, reine de Navarre, déjà cité plus haut, où la famille royale fait consigner par un pinceau des plus exercés, et sur de précieuses indications, vers 1330, le souvenir des épisodes marquants du règne de son aïeul; série d'un extrême intérêt, que l'habile critique de M. Longnon nous faisait récemment con-

1. Voy. Wallon, *Saint Louis*, p. 56, 72, 114; Joinville, éd. de Wailly, p. 2, 3, 414, 448, etc

naître d'après la copie laissée par Peiresc, mais dont l'original a été heureusement retrouvé depuis parmi les manuscrits de lord Asburnham. Le *Voyage du sacre*, où l'on voit le jeune Louis et sa mère emportés vers la ville de Reims par un coche du temps, le *Sacre*, le *Couronnement*, la *Translation de la couronne d'épines*, la *Prière*, l'*Étude*, qui nous montre l'enfant royal apprenant à écrire entre sa mère et son précepteur, prêt à le fustiger s'il fait mal, sont autant de curieux bijoux. Sans doute, dans toutes ces peintures d'histoire, les détails ne sont pas toujours scrupuleusement conformes à la chronique. Ainsi, dans un exemplaire de Joinville, où il est dit que Damiette fut prise sans coup férir par les croisés, l'artiste, obéissant peut-être à un sentiment d'amour-propre national, a voulu que cette ville fût emportée d'assaut. Ainsi encore, l'enlumineur de la reine de Navarre fait figurer au sacre de saint Louis l'archevêque de Reims, dont le siège



FIG. 72.

SAINT LOUIS SE RENDANT A REIMS POUR LE SACRE. XIVe SIÈCLE.

(Tiré du livre d'heures de Jeanne, reine de Navarre, reproduit dans le recueil de la Société de l'Histoire de Paris.)

était alors inoccupé. Mais cela n'empêche point que nous ayons là des scènes historiques s'éloignant fort peu de la vérité dans leur ensemble. Cette vérité est encore plus sûrement atteinte lorsque le peintre et le sujet traité sont tout à fait contemporains. Tel est le cas des petits tableaux représentant les fêtes données à Paris, le jour où le roi de Navarre fut armé chevalier par Philippe le Bel, tableaux placés par Raymond de Béziers en tête de la traduction d'un livre espagnol, quoiqu'ils n'aient aucun rapport avec cet ouvrage. Ici, on doit le croire, c'est la réalité prise sur le fait. Les chroniques de Monstrelet, de Chartier, de Froissart, illustrées au XVe siècle, sont aussi remplies de scènes qui n'ont pas dû être reproduites longtemps après l'événement.

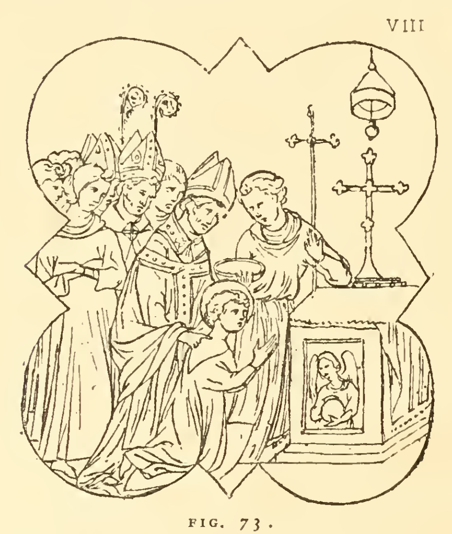


FIG. 73.

SACRE DE SAINT LOUIS. XIVe SIÈCLE.

(Miniature du livre d'heures de Jeanne, reine de Navarre, reproduite dans le recueil de la Société de l'Histoire de Paris.)

Les livres de pure littérature, les poèmes en langue vulgaire, les romans de chevalerie, s'adressant à un

public moins choisi, aux goûts moins raffinés, sont généralement peints avec plus de négligence. Le récit en vers provençaux de la guerre des Albigeois offre bien, dans l'exemplaire dont un fac-similé a été donné par M. de Wailly[1], un spécimen remarquable de l'art du XIVe siècle; mais ce ne sont que des dessins au trait, et,



FIG. 74. — LE ROI DE NAVARRE ARMÉ CHEVALIER. XIVe SIÈCLE.

(D'après un manuscrit contemporain, Bibl. nat., lat. 8504.)

d'ailleurs, ce manuscrit appartient encore un peu à la catégorie des œuvres d'histoire. Lorsqu'on en arrive à enluminer les chansons de geste (et cela se produit dès 1239 pour le roman d'Aimeri de Narbonne, un peu plus

1. *Éléments de paléographie*, II, 258.

tard pour ceux du Saint-Graal et de la Table Ronde[1]), le sujet historié devient aussi médiocre par l'idée que par l'exécution. Cent ans après, le *Roman de la Rose* n'est pas beaucoup mieux traité. Un des plus anciens manuscrits de ce fameux poème, appartenant autrefois à M. Ambroise Didot et aujourd'hui à son parent M. Gélis-Didot, est orné d'une grande miniature à quatre compartiments et de vingt-six petites, répondant à peu près au texte écrit en regard. C'est encore un des meilleurs types du genre; et pourtant les fonds d'or, la pauvreté des lettrines et de l'encadrement, qui n'existe qu'à la première page, dénotent un art relativement peu avancé. Il y a plus de dessin dans le fameux *Livre des merveilles du monde* de Jean de Mandeville, qui est presque un roman, lui aussi, ou du moins le récit à demi fabuleux d'une espèce de voyage d'aventures. L'exemplaire copié vers 1392 contient des sujets de toutes les sortes, depuis les quatre grands fleuves du paradis terrestre jusqu'à la danse des femmes de Malabar devant l'idole noire et aux fêtes données à la cour du grand Khan; mais l'allégorie et surtout la fantaisie dominent dans cette série de scènes étonnantes, et l'artiste n'a fait qu'enchérir sur les prodiges d'imagination de l'inépuisable narrateur[2].

Ce que nous appelons le sujet de genre existe aussi dans les miniatures gothiques. Bien des tableaux soi-disant empruntés à l'histoire ou à l'Écriture rentrent plutôt, on vient de le voir, dans cette intéressante caté-

1. Mss. 192 de la bibl. de Boulogne; 95 et 342 du fonds français de la Bibl. nat.

2. Voy. le *Magasin pittoresque*, t. XXIII-XXVIII, *passim*.

gorie. Indépendamment de ceux-là, il y en a d'autres qui sont complètement étrangers au texte du livre et constituent de simples études de mœurs, sous la forme de hors-d'œuvre. Telles sont notamment les variantes multiples du frontispice classique qui représente l'auteur faisant hommage de son livre à quelque grand personnage. Autrefois cet hommage s'adressait à Dieu ou aux saints; maintenant il va d'abord aux princes de la terre qui se sont faits les Mécènes de l'art : ce seul détail permet de toucher du doigt la différence qui sépare les deux grandes phases de l'enluminure. Dans la « miniature « de présentation » (c'est le terme adopté), l'auteur est ordinairement agenouillé et présente son ouvrage au dédicataire, qui le reçoit assis sur un trône ou sur une « chaière », entouré de ses familiers. Excellent prétexte pour les portraits et les scènes de mœurs. Deux remarquables types de cette catégorie ont été joints à l'édition illustrée de Joinville publiée par la maison Didot. Le premier nous montre le bon sénéchal offrant la vie de son regretté maître « à son bon seigneur Looys (Louis X), filz du roy de France, par la grâce de Dieu roy de Navarre, de Champaigne et de Brie conte palazin », comme le disent les lignes tracées au-dessous. Cette peinture du XIVe siècle doit à sa date, si rapprochée de l'événement, une couleur locale absolument sûre et une saveur toute particulière. La seconde, au contraire. exécutée deux cents ans plus tard, pourrait aussi bien être intitulée : « Le chevalier Bayard apportant à François Ier une part du butin qu'il vient de conquérir. » Les qualités de l'exécution ne rachètent pas, à nos yeux, ce grossier anachronisme, plus choquant dans un sujet

appartenant à notre histoire et à une époque relativement peu éloignée de l'artiste. Entre ces deux œuvres, il y a place pour de charmantes pages de l'âge intermédiaire, qui sont à la fois des peintures heureuses et des tableaux véridiques. Telles sont, parmi cent autres, la présentation de la *Cité de Dieu* faite à Charles V par Raoul de Presles[1], et celle du *Livre des tournois* faite à Charles VIII par Louis de Bruges.

Des sujets de genre non moins intéressants sont les vignettes des douze mois de l'année, dans le calendrier placé en tête des beaux livres d'heures de la même période. L'enlumineur profite ordinairement de la liberté qui lui est offerte par ce cadre si commode pour introduire, soit en haut des pages, soit dans les larges bordures qui les encadrent, de petites scènes essentiellement naturalistes et parfois très curieuses. Mais, ici même, son caprice n'a pas tout à fait la bride sur le cou : il est enchaîné par la tradition et tourne dans un cercle de sujets entre lesquels il a simplement à choisir. Les douze mois sont régulièrement accompagnés de la représentation des occupations, des événements, des jeux ou des plaisirs propres à chacun d'eux, ainsi que des signes du Zodiaque. Voici quels sont, le plus souvent, ces attributs figurés.

Janvier. — Le Verseau, ou un jeune garçon versant de l'eau. Un terrain semé d'arbres défeuillés. Effet de neige. Un paysan au repos ou à table. Un bourgeois ou un seigneur dînant, le dos au feu, seul ou avec un ami. Le jeu de la crosse. Les amusements de l'enfance.

1. Voy. ci-dessus, p. 185.

Février. — Les Poissons. La pluie. Effet de neige. Un vieillard se chauffant devant un foyer ardent. Des bourgeois devisant au coin du feu. Les crêpes. L'école.

Mars. — Le Bélier. Les arbres bourgeonnant. Le laboureur à la charrue. La taille des arbres fruitiers ou de la vigne. La chasse à l'arc. La cérémonie des Cendres.

Avril. — Le Taureau. Le feuillage naissant. La cueillette des premières fleurs et la confection des « chapels » fleuris. La chasse au faucon. Le jeu des pèlerins. La procession. La promenade sentimentale. La sérénade champêtre.

Mai. — Les Jumeaux. La plantation du « mai ». Les prés fleuris. La chasse à l'oiseau. L'entretien des amoureux. La promenade à cheval.

Juin. — Le Cancer. Le chêne et la vigne verdoyants. La coupe des foins. La tonte des moutons. Le cortège des noces. La bénédiction nuptiale.

Juillet. — Le Lion. Les faucheurs. Les meules de foin. La pêche. La moisson. Le père de famille entouré de sa femme et de ses enfants. Le jeu de la queue du loup.

Août. — La Vierge. Les blés mûrs. Les moissonneurs. La rentrée des grains. Le payement des ouvriers. Le départ pour la chasse. Le colin-maillard.

Septembre. — Les Balances. La vigne chargée de raisins. La vendange. Les semailles. Le paresseux réduit à la misère. Le tir à l'arc. Le cheval-fondu. La main-chaude.

Octobre. — Le Scorpion. La fabrication du vin. La réparation des tonnes. Les semailles. Les pourceaux

paissant les glands. Le riche bourgeois dînant en famille.

Novembre. — Le Sagittaire. La chute des feuilles. La chasse dans les bois. La récolte des glands. Le malade et le médecin. Le jeu de paume.

Décembre. — Le Capricorne. Le bûcheron coupant du bois. Le battage du blé. Le boulanger enfournant. La chasse au sanglier. La préparation du porc. Les derniers moments du malade. Les boules de neige.

Dans ce calendrier, les fêtes et les principaux saints du mois font aussi, le plus souvent, l'objet d'une miniature. Sous le pinceau d'un artiste habile, toutes ces petites scènes prennent un air de vie dont l'étroitesse du cadre augmente encore le mérite. Dans la seconde moitié du xve siècle, elles deviennent de véritables prodiges de finesse et de réalisme, surtout chez les Flamands; le fameux bréviaire Grimani et le superbe manuscrit du duc d'Aumale, dont il sera question plus loin, contiennent des chefs-d'œuvre en ce genre, et parfois plusieurs sur le même feuillet. Le calendrier est assez ordinairement accompagné des portraits du propriétaire et de sa famille, de ses armes, de ses emblèmes, de ses devises, de vues de son manoir ou de son pays. Il est suivi du commencement des quatre évangiles, du petit office de la sainte Vierge, de l'office des Morts, du récit de la Passion et de prières diverses, ajoutées pour satisfaire certaines dévotions personnelles ou locales, avec une rubrique annonçant parfois qu'à ces prières sont attachées des indulgences considérables, dont la concession originale est déposée « au trésor des chartes du roi notre sire ». Ce dernier détail est tou-

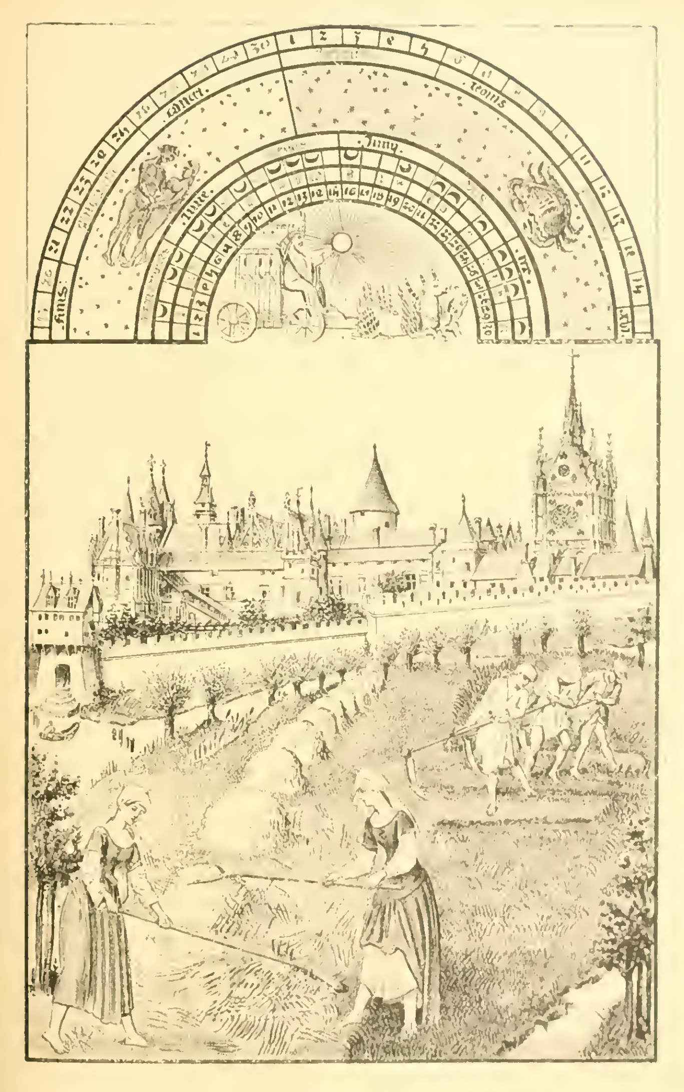


FIG. 75. — LE MOIS DE JUIN. XVe SIÈCLE.

(Tiré du livre d'heures de Jean, duc de Berry, appartenant au duc d'Aumale.)

jours inexact; mais on devine de quel secours peuvent être ces oraisons spéciales, ainsi que le calendrier et ses accessoires, pour découvrir l'origine du livre. Chaque partie des Heures est ornée d'histoires traduisant pour les yeux les passages saillants du texte. On trouve de tout dans ce commentaire en peinture, depuis la scène du Calvaire jusqu'aux cérémonies ordinaires des funérailles, qui sont encore des scènes de mœurs; quelques amateurs ont même poussé la recherche jusqu'à faire représenter par anticipation leur propre enterrement : ainsi, dans le livre d'Étienne Chevalier et dans un de ceux du duc de Berry, le drap mortuaire et les écussons des porteurs de torches sont aux armes personnelles du propriétaire.

Tel est le contenu de ces pieux manuels, si répandus depuis le commencement de la période gothique, et qui peuvent, à eux seuls, servir de criterium pour apprécier le niveau de l'art. Ils permettaient aux laïques de réciter, suivant l'antique usage, les prières que les chanoines psalmodiaient dans leurs stalles à certaines heures fixes (d'où leur nom), et, à l'origine, ils ne contenaient même que les psaumes; c'est dans ces psautiers que les enfants apprenaient à lire. A l'extérieur, les livres d'heures n'étaient pas moins somptueux. Devenus promptement de véritables joyaux, enrichis par le travail de l'orfèvre, du relieur, du brodeur, ils étaient portés par les élégantes dans un sachet précieux, suspendu à leur bras ou à leur ceinture. Un poète du temps, Eustache Deschamps, les désigne parmi les objets de luxe dont une femme de bonne maison ne

pouvait décemment se passer ; on se demande seulement comment, devant une telle accumulation de merveilles artistiques, elle arrivait à prier sans distraction. Les princes, les grands seigneurs mirent une louable émulation à posséder les plus belles Heures ; ce fut leur façon la plus ordinaire d'encourager l'art de la miniature. Entre tous se distingua le duc de Berry, frère de Charles V, dont on conserve plusieurs magnifiques livres de prières : un d'eux, aujourd'hui à Bruxelles, contient vingt grandes peintures, exécutées par Jacquemart d'Odin ou de Hesdin et par André Beauneveu, le plus habile de ses artistes, suivant le témoignage de Froissart; dans un autre, appartenant à la famille d'Ailly, on n'admire pas moins de cent soixante-douze sujets, accompagnés chacun d'une légende en caractères bleus et rouges, et dans cette longue galerie figurent le duc et la duchesse en oraison, un groupe de flagellants se donnant la discipline[1], etc. ; un troisième, devenu le plus bel ornement de la collection du duc d'Aumale, offre toute une série de scènes bibliques et de vues d'après nature dont la *Gazette des Beaux-Arts* nous a fait apprécier dernièrement le mérite supérieur et où M. Delisle, qui en a découvert les principaux auteurs, Pol de Limbourg et ses frères, n'a pas craint de reconnaître le chef-d'œuvre de la peinture du moyen âge. Les ducs d'Anjou eurent des Heures presque aussi belles, notamment Louis II, cousin germain de Charles VI, Yolande d'Aragon, sa femme, René et Charles, leurs fils. René, artiste universel, passe même

1. Voy. Delisle, *Mélanges*, p. 283 et 295.

pour en avoir peint cinq ou six de sa main; mais cette attribution est erronée ou suspecte, sauf pour deux superbes volumes illustrés par son pinceau ou tout au moins par celui des artistes qu'il entretenait auprès de lui : on voit dans le premier de remarquables portraits du roi de Sicile et de son fils, reproduits plus haut, ainsi qu'une réduction du tableau du *Roi mort,* également attribué à René, dans le second une très belle tête de Vierge, et dans tous les deux un mémorial de famille qui ajoute à ces peintures un puissant intérêt[1]. Il faut encore citer les Heures du duc de Bedford, dues à un maître français, celles de Louis de Laval, celles de Pierre II, duc de Bretagne, où, parmi de petites scènes bretonnes, se fait remarquer une vue du Mont-Saint-Michel. Nous avons parlé du livre de Jeanne d'Évreux, reine de Navarre : il se rattache par une évidente parenté à celui de Louis II d'Anjou et à l'un de ceux du duc de Berry; car, pour l'art comme pour la littérature, il existait une sorte de fonds commun où puisaient à volonté les gens du métier, fort indifférents au principe de la propriété. Une preuve entre mille, c'est le cheval blanc du saint Martin de Fouquet, qui se retrouve avec la même pose et le même harnachement dans mainte miniature. On conçoit qu'un si luxueux développement devait donner aux livres d'heures une valeur vénale considérable. Leurs propriétaires les hypothéquaient comme des immeubles, et souvent ils valaient le prix d'une grande terre. Un de ceux du duc de Berry fut estimé, à l'ouverture de sa succession, quatre mille livres tournois.

1. Voy. *Le roi René,* par Lecoy de la Marche, II, 82-86.



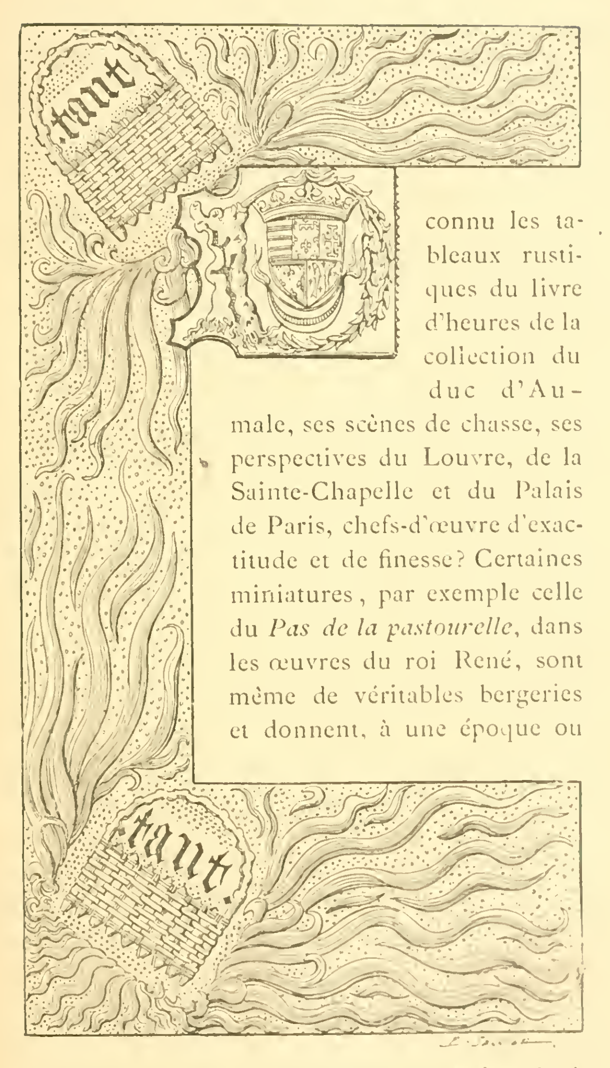
FIG. 76. — VIERGE ATTRIBUÉE AU ROI RENÉ. XVe SIÈCLE.

(D'après un des livres d'heures de ce prince, Bibl. nat., lat. 17332.)

Le roi René engagea un jour le sien pour cent florins; certains princes empruntèrent sur les leurs des sommes dix fois plus fortes.

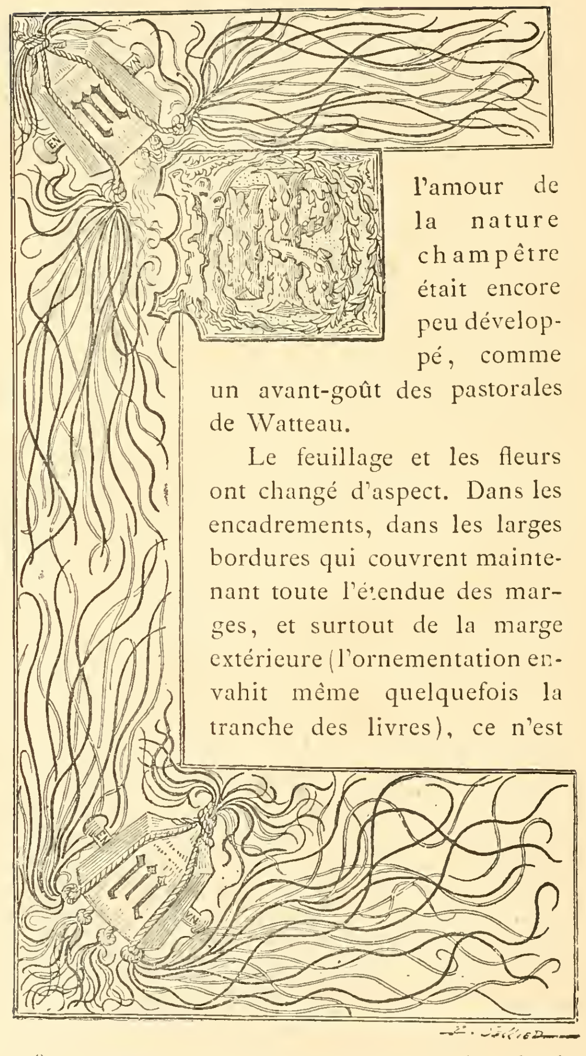
Un autre genre introduit dans la miniature par la période gothique, c'est le paysage. Il y remplace en grande partie, depuis la fin du XIVe siècle, et concurremment avec le décor d'intérieur, les champs d'or et les dessins quadrillés, qui jusque-là composaient uniformément le fond de toutes les scènes à personnages, aussi bien de celles qui se passaient en plein air que des autres; nouveau pas vers l'imitation parfaite de la nature. Le paysage apparaît d'abord sous un aspect rudimentaire : les arbres sont quelque peu fantastiques; la perspective est absente ou fausse, ni plus ni moins que dans les décors d'intérieur et les vues de monuments. Mais l'intention est là, et bientôt s'y joindra l'expérience. La recherche du vrai conduit au beau; et si l'on se plaint, au point de vue de la couleur locale, de voir les peintres du nord faire surgir des moulins à vent au milieu des montagnes de la Judée, de voir Fouquet et ses imitateurs introduire dans les scènes bibliques la cathédrale de Paris, le donjon de Vincennes, les rives de la Loire ou les coteaux du Cher, on n'en admire pas moins la recherche toute nouvelle apportée dans ces parties accessoires; recherche poussée parfois si loin, que le marquis de Laborde n'a pas hésité à mettre le chef de l'école française au-dessus de Jean van Eyck pour ses lointains et ses vues à vol d'oiseau, à côté de Mantegna et de Donatello pour ses batailles aux plans harmonieusement combinés[1]. Qu'aurait-il dit s'il avait

1. *Renaissance des arts*, I, 156 et suiv.



connu les tableaux rustiques du livre d'heures de la collection du duc d'Aumale, ses scènes de chasse, ses perspectives du Louvre, de la Sainte-Chapelle et du Palais de Paris, chefs-d'œuvre d'exactitude et de finesse? Certaines miniatures, par exemple celle du *Pas de la pastourelle*, dans les œuvres du roi René, sont même de véritables bergeries et donnent, à une époque où

FIG. 77. — BORDURE DES HEURES DU ROI RENÉ. XVe SIÈCLE.
(Bibl. nat., ms. lat. 17332.)



l'amour de la nature champêtre était encore peu développé, comme un avant-goût des pastorales de Watteau.

Le feuillage et les fleurs ont changé d'aspect. Dans les encadrements, dans les larges bordures qui couvrent maintenant toute l'étendue des marges, et surtout de la marge extérieure (l'ornementation envahit même quelquefois la tranche des livres), ce n'est

FIG. 78. — BORDURE DES HEURES DU ROI RENÉ. XVe SIÈCLE.
(Bibl. nat., ms. lat. 17332.)

qu'un fouillis de plantes, de rameaux, de fruits, d'animaux indigènes, se mouvant comme ils peuvent à travers les rinceaux d'or ou d'argent, remplacés quelquefois par des emblèmes, des devises, des flammes, des liens capricieux. La flore conventionnelle cède peu à peu la place à la flore nationale. Elle s'y mêle encore aux XIIIe et XIVe siècles; puis les feuilles adoptées par l'enluminure, la feuille de houx, par exemple, se dépouillent du caractère ornemental pour se rapprocher de la forme et de la couleur naturelles. M. Édouard Fleury a relevé, « dans un quadrilatère de dix centimètres et demi de longueur et large à peine de vingt-cinq millimètres, une infinie variété de fleurettes, toutes des champs: pensées, chardons, bluets, pavots, ancolies, myosotis, némophiles, valérianes, campanules de toutes formes et de toutes couleurs, parmi lesquelles pendent des fruits, des fraises et des raisins, et s'agite un monde de charmants animalcules, plus beaux et plus pimpants que nature, mouches et papillons, escargots et reptiles, monstres capricieux et inoffensifs, où Grandville eût pu puiser à pleines mains pour l'illustration de son La Fontaine et de ses *Animaux peints par eux-mêmes* [1]. » Les singes, recherchés au moyen âge pour leur drôlerie, forment toute une série comique : les uns brandissent l'épée comme s'ils s'en allaient en guerre, les autres se contentent de partir en chasse avec un bâton; celui-ci fait le galant, celui-là joue de la cornemuse ou du hautbois. Le goût si prononcé de ce temps pour les fleurs et les jardins, pour les ménageries et les oiseaux

1. Fleury, *op. cit.*, 2e partie, p. 103.

rares, fait éclore presque spontanément sous le pinceau de nos artistes une foule de motifs de cette catégorie. Il leur fait illustrer des bestiaires, ces étranges manuels d'histoire naturelle, où la description physique de l'animal est complètement sacrifiée à celle de ses qualités supposées [1]; des recueils de fables, comme celui d'où l'on a tiré pour le Joinville des lions, des renards, des cigognes, des ânes pleins de vie, et remontant pourtant au XIIIe siècle; des livres de vénerie, comme les *Déduits de la chasse* de Gaston Phébus, comte de Foix; des traités de botanique, comme ceux qui figuraient dans la bibliothèque de René d'Anjou, amateur passionné de la belle nature. Il leur fait reproduire des séries entières de végétaux, d'animaux, d'insectes ailés, avec le nom latin et le nom vulgaire de chaque espèce en regard, comme celle, par exemple, qui couvre les marges du somptueux livre d'heures d'Anne de Bretagne. Ce goût particulier se perpétuera chez nous jusqu'aux temps modernes : sous son empire, Gaston d'Orléans entreprendra la célèbre collection de sujets d'histoire naturelle peints sur vélin, qui est aujourd'hui un des trésors du Muséum de Paris.

Dans toutes ces miniatures de la période gothique, comme dans les bordures qui les accompagnent, le mélange des couleurs vives et le contraste des tons sont la règle ordinaire. Mais, comme si les enlumineurs avaient voulu reposer l'œil du lecteur, fatigué par cette débauche de coloris, ils se sont renfermés de temps en

1. Le P. Cahier a longuement examiné quelques-uns de ces bestiaires peints, dans ses *Mélanges d'archéologie,* t. II, p. 85 et suiv.; III, 203-288; IV, 55-87.

temps dans la peinture monochrome. Les Français pa-



FIG. 79. — ANIMAUX COMIQUES. XVe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de Laon, reproduit par E. Fleury, 2e part., pl. [illegible].)

raissent avoir affectionné ce genre nouveau, cultivé aussi par les Flamands et les Italiens, et connu sous le

nom de *camaïeu*. Mais il est difficile de voir là, comme semble le faire le P. Cahier[1], un aveu d'impuissance ou d'infériorité dans la science de la couleur; mille produits de notre école nationale démentiraient un si étrange raisonnement. Le camaïeu, d'ailleurs, n'est pas toujours absolument monochrome : il admet les chairs peintes dans le ton naturel, les filets d'or rehaussant les plis des draperies, et quelques autres enjolivements de nuance différente. Quelquefois il offre deux tons de la même couleur, rouge sur rouge, bleu sur bleu. Mais, plus généralement, il est gris sur gris (il s'appelle alors la *grisaille*) et ressemble ainsi à une imitation de bas-relief. C'était là, peut-être, le but poursuivi par ses inventeurs, qu'aura frappés le succès mérité des sculptures gothiques. Cependant le camaïeu d'or était également usité; Fouquet nous en a laissé plusieurs spécimens dans les manuscrits décorés par son pinceau, et un autre sur un médaillon de cuivre où l'on voit son portrait peint, dit-on, par lui-même (au musée du Louvre). La miniature à teinte unique ne diffère pas autrement de la miniature ordinaire; elle passe par les mêmes vicissitudes et atteint sa perfection à la même époque.

La période de la Renaissance, qui s'ouvre vers 1480, peut être considérée comme une période de déclin pour l'enluminure, en dépit des immenses progrès alors réalisés par l'art de peindre en général. D'abord, l'élément calligraphique, base primitive de l'ornementation des manuscrits, suit tout naturellement la destinée de

1. *Nouveaux mélanges*, IV, 189.

l'écriture : il s'altère sous l'influence de la vogue naissante de l'imprimerie. Les lettrines conservent une apparence de grand luxe : l'or, les couleurs vives, les sujets historiés y brillent encore; mais les traits essentiels du caractère se corrompent. La majuscule gothique déformée, au lieu de rinceaux, de filigranes, de fleurons, se pare de profils grotesques, de figures grimaçantes, de feuillages grossiers, et son coloris même oublie souvent les lois de l'élégance. Parfois il est entièrement supprimé, et alors la plume, seule maîtresse du terrain, se livre aux écarts les plus capricieux ; elle enfante des déliés et des tire-bouchons qui n'ont plus rien de commun avec le bon goût. Ce genre bizarre d'initiale, importé par les calligraphes de Charles VIII chez les Italiens, a reçu de ceux-ci le nom de *lettera francese*. Cependant l'affranchissement de toute règle amène, dans le nombre, quelques innovations heureuses. M. Édouard Fleury a signalé les lettres à relief, dont les traits et les ornements projettent leur ombre sur le champ coloré qui leur sert de fond;

FIG. 80.
INITIALE A PROFILS GROTESQUES.
XVe-XVIe SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de Laon, reproduit par E. Fleury, 2e part., pl. 47.)

c'est une variété souvent imitée dans l'art et dans la typographie modernes.

Pour la miniature, plusieurs causes réunies l'amènent peu à peu sur la pente de la décadence. La propagation de l'imprimerie est encore du nombre : le manuscrit tout entier s'efface peu à peu devant le livre à caractères moulés et tombe au second rang ; le grand art se réfugie ailleurs[1]. Puis la xylographie s'empare de l'illustration, et de cette façon le poncif ou le patron tout fait, qui avait déjà pénétré chez les enlumineurs gothiques, se substitue sur une plus large échelle à l'initiative et au génie de l'artiste ; l'immobilisation des formes arrête l'invention et l'émulation. Dès le xve siècle, tandis que de grands peintres s'exerçaient dans la miniature, d'habiles praticiens en faisaient, pour ainsi dire, un produit industriel, et de là des inégalités étonnantes dans les manuscrits du temps. Ce fut bien pis quand les presses vinrent jeter dans un moule uniforme et le texte et les images. Les imprimeurs, en effet, ne calquèrent pas seulement l'écriture : ils voulurent persuader le public que tout, dans leurs livres, était fait à la main, la peinture comme le reste, et vendre pour des œuvres originales des sujets reproduits par la gravure sur bois ; à peu près comme de nos jours la chromolithographie veut contrefaire le travail du pinceau. Dans les célèbres Heures de Simon Vostre et de ses émules, imprimées aux environs de l'an 1500, tous les éléments du manuscrit sont imités

1. Un miniateur de Sienne écrivait en 1493 : « Del arte mia non si fa piu niente ; l'arte mia è finita per l'amor dei libri che si fanno in forma che non si miniano piu. » (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, I, 267.)

à s'y méprendre, les caractères, le vélin, la disposition, l'ornementation; quant aux miniatures, ce sont des dessins dont le trait a d'abord été gravé en noir et qui ont été ensuite coloriés à la main pour produire plus d'illusion : le procédé est d'autant plus facile à reconnaître, que dans certains exemplaires on a omis d'ajouter ce coloriage. L'art devait ainsi fatalement succomber sous la concurrence de l'industrie, et le livre moderne perdre en richesse ce qu'il gagnait en popularité. D'autre part, la vulgarisation du papier, moins poli, à l'origine, que le vélin, son emploi de plus en plus fréquent dans les manuscrits, n'étaient pas favorables non plus au développement de l'enluminure. En même temps, les influences étrangères, celle de l'Italie surtout, à laquelle la Renaissance ouvrait largement toutes les portes, anéantissaient la tradition et les écoles nationales. Enfin l'idée religieuse, qui avait toujours été l'âme de la miniature et qui lui avait donné naissance, était supplantée dans la classe lettrée par un matérialisme quasi païen; et cependant il est juste de dire que cet art spécial fut envahi le dernier par l'esprit nouveau. Il n'eut guère le temps de pousser jusqu'à l'excès la tendance naturaliste à laquelle il devait sa rénovation : il disparut avant. Aussi la manière triviale ou crue dont la peinture flamande devait devenir l'expression la plus achevée se rencontre-t-elle à peine dans les manuscrits. On n'y trouve pas davantage, ou du moins on n'y trouve que par exception le squelette soi-disant anatomique et les fantasmagories de la Danse des morts, que des amateurs trop passionnés du réalisme ajoutèrent à l'illustration des livres d'heures xylo-

graphiques. Il n'y a plus trace, à la vérité, des antiques symboles; leur vestige est si bien effacé, que le pinceau d'Albert Dürer, par exemple, interprétera le texte des livres de prières d'une façon toute fantaisiste. Cependant le sentiment de l'idéal est toujours là. Ainsi la scène-type de l'art du moyen âge, celle du Crucifiement, si elle a perdu non seulement son allure mystique, mais même une partie de son caractère chrétien, nous offre des saints Jean, des Marie, des Madeleine dont l'expression et l'attitude sont encore pleines de religiosité. C'est à la persistance remarquable de ce spiritualisme relatif, jointe à la perfection du coloris et du modelé qui est l'apanage de l'époque, que nos manuscrits doivent leurs dernières belles pages.

Le portrait est un des genres qui continuent, malgré tout, à progresser. La figure de François Ier sur son trône, dans la chronique de du Tillet, celle de Henri II touchant les écrouelles, dans les Heures de ce prince, sont des merveilles de ressemblance et d'exécution qui n'ont rien à envier aux peintures sur toile. La physionomie du premier de ces princes est rendue avec presque autant de bonheur, avec celle de plusieurs autres personnages, dans les *Commentaires de César* illustrés par le peintre Godefroy. Cet excellent artiste, qui cultivait surtout la grisaille, avait à un degré éminent le souci de la vérité. En représentant les machines de guerre que comportait son sujet, il a soin de faire remarquer, dans une note de sa main, qu'il n'en est pas l'inventeur : il les a prises, dit-il, dans deux livres consultés par lui à Châtellerault et à Blois; de même, il a cherché à peindre d'après nature les localités décrites par son auteur.



FIG. 81. — ENTRÉE DE LOUIS XII A GÊNES. XVIe SIÈCLE.

(Tiré du *Voyage de Gênes* par Marot. Bibl. nat., franç. ms. 5091.)

Nous voilà loin du système des enlumineurs gothiques; nous sommes déjà en pleine école moderne. Le portrait et la peinture d'histoire se trouvent réunis sur une magnifique page du *Voyage de Gênes*, exécuté sous Louis XII. C'est l'entrée triomphale de ce prince dans la vieille cité des doges. Il est à cheval, couvert d'une cuirasse et d'un costume de guerre complet; il est abrité sous un dais, et sur son passage la population se presse, les enfants s'agenouillent. Cette œuvre anonyme est un tableau de maître.

L'illustration continue de s'étendre dans le domaine de la littérature : elle embrasse maintenant les Mystères, ces drames si curieux et si multipliés vers la fin du moyen âge. Un d'eux, écrit en 1547, est accompagné de vingt-six dessins à la plume, coloriés ensuite à l'aquarelle, dus au peintre Hubert Cailleau. Malheureusement ces petits sujets, qui auraient tant de prix s'ils reproduisaient à nos yeux le costume des personnages et la mise en scène, relèvent plutôt de la fantaisie[1]. Quant au sujet de genre, il s'épanouit toujours, et avec une variété plus grande encore qu'auparavant, dans le calendrier du livre d'heures. Ce livre lui-même, avant de tomber dans la banalité imposée par les procédés mécaniques, jette au début de la Renaissance un suprême éclat. Les Heures si justement renommées d'Anne de Bretagne sont le couronnement des merveilles de l'âge précédent; on peut les considérer comme le testament de la miniature française expirante. L'image de la vertueuse épouse de Louis XII, coiffée à la mode de son pays,

1. Voy. une notice de M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, IV, 209.



FIG. [illegible]. — ANNE DE BRETAGNE. XVe-XVIe SIÈCLE.
(Miniature placée en tête de son livre d'heures, Bibl. nat., lat. [illegible])

entourée de sa patronne, de sainte Ursule et de sainte Hélène, suffirait pour faire mettre ce volume hors de pair. Cinquante et un grands sujets en couvrent les pages, sans compter une multitude de dessins d'ornement, de fleurs, de fruits, etc. Tous les genres s'y trouvent réunis, jusqu'à l'étude du nu, qui apparaît plus hardie et plus heureuse dans le saint Sébastien, dans l'enfant Jésus enfant, dans les dix mille martyrs. Sur la foi de quelques articles de comptes, qui s'appliquent sans doute à un autre livre de la reine Anne, la critique avait attribué ces peintures, au moins pour une part, à Jean Poyet, disciple de Fouquet. Elles paraissent bien appartenir à l'école de cet excellent maître, et quelques-uns de ses élèves y ont peut-être travaillé, si l'on s'en rapporte à certaines similitudes de détail qui frappent l'observateur. Mais, d'après un autre document invoqué avec raison par M. Delisle, le principal, sinon le seul auteur, doit être « Jehan Bourdichon, painctre et valet de chambre de monseigneur (Louis XII) », qui, en vertu d'un mandement daté de Blois, le 14 mars 1508, reçut la somme de mille cinquante livres tournois pour avoir, dit la reine, « richement et somptueusement historié et enlumyné une grans Heures pour notre usaige et service, où il a mis grant temps [1] ». Le monument d'une si rare importance, qui fait aujourd'hui l'orgueil de notre Bibliothèque nationale, est bien plutôt désigné par ces expressions admiratives que par celle de « petites heures », employée dans les comptes cités jusqu'à présent, et qui ne lui convient nullement. Voilà donc

1. *Cabinet des manuscrits*, III, 347.

l'âge exact du manuscrit et le nom de l'artiste fixés par un texte positif. Ce chef-d'œuvre a été tant de fois étudié, que, pour le reste, nous renverrons le lecteur à la belle reproduction qu'en a publiée Curmer, ainsi qu'aux travaux de MM. Le Roux de Lincy et Barbet de Jouy[1]. Quelques-uns de nos souverains, Henri II, Marie Stuart, Charles IX, Henri IV, Marie de Médicis, se donnèrent encore le luxe de livres d'heures manuscrits illustrés par les maîtres de l'art. Mais déjà l'impression, unie à la gravure, supplantait partout cette mode élégante et princière.

Les encadrements, durant la période de la Renaissance, sont peut-être encore plus riches que dans la précédente. Néanmoins le dessin d'ornement, malgré toute son élégance, y prend un caractère étranger au véritable but de l'enluminure. Les motifs empruntés à l'art du sculpteur, du ciseleur, de l'orfèvre, la damasquinure, le cartouche, le camée, le vase, la chimère, et par-dessus tout la nudité païenne, la sirène, les amours, envahissent les bordures. François Colomb, membre d'une famille d'artistes nantais, déploie dans la combinaison de ces éléments quelque peu disparates un talent remarquable. Jean Cousin lui-même s'en mêle, suivant quelques critiques. C'est en vain; ni eux ni leurs émules ne peuvent rendre à cette partie du domaine des enlumineurs son originalité perdue. Il n'y a plus d'ornementation particulière aux manuscrits, et bientôt il n'y aura plus de manuscrits. Les essais tentés après la fin du XVIIe siècle, comme les petites images peintes sur

1. *Vie de la reine Anne de Bretagne*, II, 46, et *Notice des objets composant le musée des souverains*, p. 85.

vélin que la reine Marie-Antoinette avait apportées de Vienne et distribuait à Versailles, et ceux qu'ont renouvelés de nos jours des amateurs moins éclairés que zélés, sont des études rétrospectives ; ils n'appartiennent plus à l'histoire de la vraie miniature.

Toutefois cet art séculaire et national ne s'éteindra pas sans laisser d'héritiers. On l'a déjà remarqué, la grande peinture moderne est la fille de l'enluminure : après s'être échappée du corps de la lettrine, l'*histoire* a brisé la prison du livre, devenu à son tour un cadre trop étroit, pour s'élancer au dehors et se développer en liberté. L'école française, en particulier, a pour ancêtres directs Fouquet, Beauneveu et leur modeste pléiade, bien plutôt que les maîtres de la renaissance italienne. Nos fresques, nos peintures sur toile ne sont, à l'origine, que des miniatures agrandies : mêmes idées, même faire, mêmes procédés, même finesse. Regardez les retables, les reliquaires décorés par le pinceau, la châsse de sainte Ursule, par exemple : la ressemblance est encore plus frappante, et la transition plus insensible. Rien d'étonnant, d'ailleurs, puisque ces œuvres vénérables sont souvent sorties des mêmes mains : Fouquet, les van Eyck, Angelico de Fiesole, Léonard de Vinci n'ont-ils pas exercé leur génie fécond sur le vélin aussi bien que sur la toile ou le bois, et certaines de leurs œuvres, comme le portrait d'Étienne Chevalier, n'ont-elles pas été simplement transportées de l'un sur l'autre? Même en peignant leurs grands tableaux, Giotto, le Pérugin, Raphaël, dans sa première manière, ont l'air de se souvenir des brillantes enluminures où ils ont puisé dès leur enfance le gout du dessin, en feuil-

letant les vieux manuscrits de leurs églises et de leurs bibliothèques. La juste admiration que nous inspirent les modernes doit donc remonter jusqu'à leurs initiateurs et à leurs premiers modèles. Le mystère qui recouvre le nom de la plupart de ces anciens maîtres, le voile plus épais que le temps a jeté sur leur gloire les ont fait trop souvent négliger; leur astre a pâli devant le soleil du grand art, mais l'éclat du plein midi ne détruit pas le charme de l'aurore et ne saurait en imposer l'oubli.

CHAPITRE VI

LA MINIATURE DANS LES PAYS ÉTRANGERS

École flamande. — École germanique. — École anglo-irlandaise. — École espagnole. — École italienne. — Art byzantin. — Ornementation des livres slaves et orientaux.

Chez la plupart des peuples européens, l'ornementation des manuscrits a suivi la même marche qu'en France; les Byzantins seuls, placés en dehors de la latinité, ont formé une école indépendante, dont les évolutions ne correspondent nullement à celles des autres. Nous ne nous arrêterons donc pas à délimiter et à caractériser de nouveau les phases par lesquelles ont passé simultanément, à quelque vingt ans près, tous les arts nationaux dérivés de l'art latin. A proprement parler, d'ailleurs, ces arts ne font qu'un jusqu'au XIIIe siècle; c'est alors seulement, c'est au début de la période naturaliste, que les divergences s'accusent, que les écoles nationales s'établissent, à la faveur de la liberté laissée à l'initiative individuelle par le relâchement du frein des antiques traditions.

L'enluminure flamande, en particulier, se confond avec celle des pays voisins jusque vers le temps de saint

Louis. Ses premiers essais ne diffèrent que par des nuances insensibles de ceux des Anglo-Saxons, des Allemands, des Français surtout. La Flandre, en effet, ne formait pas une nation à part, et les goûts artistiques si prononcés qui la distinguèrent depuis n'eurent guère l'occasion de se développer avant l'élévation de ses comtes sur le trône de Constantinople, qui créa des relations directes entre elle et les héritiers des anciens maîtres grecs ; encore ces héritiers étaient-ils déjà bien dégénérés à l'époque du couronnement de Baudouin. On a rattaché les premières productions calligraphiques de cette contrée à l'influence des nombreux missionnaires venus d'Écosse ou d'Irlande aux VIIe et VIIIe siècles. La plus ancienne paraît être un évangéliaire conservé dans l'église de Maseyck, sur les rives de la Meuse, et illustré, dit-on, par les deux filles d'Allard de Denain, qui fondèrent le monastère de ce lieu en 714. Mais ces pieuses sœurs avaient été élevées à Valenciennes, et rien n'indique qu'elles aient dû leur talent aux leçons d'un étranger. Du reste, les portiques romans et les figures d'évangélistes qui décorent le manuscrit lui assigneraient plutôt une date un peu plus récente. Par une étrange coïncidence, c'est au petit village de Maseyck que devait voir le jour le créateur du grand art flamand, Jean van Eyck : peut-être le vénérable monument qui faisait l'orgueil de son pays natal a-t-il été pour quelque chose dans la vocation de ce sublime artiste. Quant aux ouvrages exécutés aux temps carlovingiens par les moines de Saint-Bertin et de Saint-Amand, et dont certains critiques ont voulu faire honneur à la Flandre, il est évident qu'ils appartiennent,

ainsi que bien d'autres, à la France du nord et à la race wallonne. Les bibliothèques de Bruxelles et de la Haye possèdent des évangéliaires du xe et du xie siècle renfermant, soit des dessins à la plume, où M. Waagen a cru distinguer l'influence irlandaise, soit des enluminures à la gouache, où il s'est plu à reconnaître le genre allemand : le vermillon et le vert y sont appliqués purs ; mais l'éclat de certaines surfaces trahit le mélange de la gomme avec les couleurs[1]. A l'époque romane, on peignait dans les abbayes de Stavelot, de Marchiennes et d'Anchin de grandes lettrines historiées, et même quelquefois des miniatures détachées, où l'élément fantastique se mêle, comme dans les manuscrits français, aux sujets sacrés. « On y voit passer les dragons étranges, symboles du démon, les sirènes séduisantes qui représentent l'impureté, les oiseaux à tête humaine, les hommes à pied fourchu et à la tête de guivre, et tout un monde de jongleurs, de monstres, d'êtres impossibles, qui grimacent, gambadent, se prennent par les cheveux, se lancent des flèches, se déchirent, se dévorent entre eux; et souvent, au milieu de ce pandémonium, un moine, le brunissoir à la main, enlumine un manuscrit; une sainte se tient debout, calme et pieuse, recouverte d'un voile, revêtue d'une tunique aux longs et chastes plis. Ce sont les idées du nord, c'est l'imagination des Germains et des Irlandais qui a jeté sur le vélin des livres sacrés ces créations fantastiques; mais les enlumineurs y ont mêlé l'idée chrétienne[2]. »

Au xiiie siècle, l'art flamand sort de ce monde

1. Waagen, *Manuel*, p. 16, 19.
2. Dehaisnes, *l'Art chrétien en Flandre*, p. 43.

imaginaire pour entrer dans le réel, dont il fera, comme l'on sait, son domaine propre. Il arrive à l'individualisation des types, à la vérité de l'expression et de l'attitude à peu près en même temps que l'art français; mais il se distingue bientôt de celui-ci par un coloris plus frais, plus varié, par une humeur plus gaie, et, en revanche, par moins d'élévation dans l'idée, moins de distinction dans la composition. Un magnifique B majuscule, œuvre d'un religieux de Marchiennes, nous montre, au milieu d'une chaîne d'anneaux, et se détachant sur l'or, le roi David pinçant de la harpe, quatre calligraphes munis du *calamus* ou du brunissoir, un enfant coupant la tête à un guerrier, un second frappant le carillon, un troisième saisissant un lion par la crinière, et d'autres personnages faisant de la musique; le contour extérieur de la lettre offre seul des têtes fantastiques. Il y a dans cet ensemble un certain air d'espièglerie annonçant à l'avance les tableaux de mœurs amusants ou familiers qui feront un jour la fortune des maîtres flamands. Dès lors, la tendance réaliste s'accentue de plus en plus chez eux. Elle s'accuse nettement, au xve siècle, avec Jean et Hubert van Eyck, dont l'énorme influence place tout à coup au premier rang l'art de leur pays. Cette influence n'était pas due seulement au perfectionnement de la peinture à l'huile, dans lequel on a généralement attribué un rôle décisif à l'un des deux frères. Elle tenait aussi au principe bien arrêté, et mis en œuvre avec une habileté surprenante, d'imiter la nature avec une fidélité presque excessive. « Dans leurs délicieuses peintures, si pleines de fraîcheur et de délicatesse, dit un excellent critique, la matière commence

déjà à étouffer l'âme[1]. » Ce double caractère éclate dans le petit nombre de manuscrits où l'on a reconnu leur faire ou celui de leur sœur Marguerite, leur collaboratrice, notamment dans le bréviaire du duc de Bedford, beau-frère de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, qui était le protecteur particulier de van Eyck. Le coloris éclatant de ces illustres maîtres et de leurs élèves exerça également sur les artistes étrangers une séduction toute-puissante. Or cette qualité dominante, ils ne l'acquirent eux-mêmes qu'en voyageant et en combinant les recettes en usage dans les autres écoles pour la fabrication des couleurs. Rien de plus curieux pour l'histoire de l'art que les recherches auxquelles se livrent à cette époque les peintres de la Flandre. Non seulement leur chef, Jean van Eyck, va de cour en cour étudier les collections princières et devient un artiste en quelque sorte cosmopolite; non seulement ses disciples sont appelés par le duc Jean de Berry, par le roi René, par divers grands seigneurs, pour leur peindre des livres d'heures ou des tableaux; mais les plus obscurs d'entre eux visitent la France, l'Italie, l'Angleterre, et y font de véritables enquêtes sur la manière et les procédés de leurs confrères. Ils s'établissent pour un temps à Paris, à Londres, en Lombardie, à Rome, et ne manquent pas d'en rapporter de précieux renseignements[2]. Ils ne sont pas les seuls, du reste; car plusieurs Français en font autant, et le contact salutaire produit par toutes ces allées et venues, les confrontations, les échanges qui en

1. Le P. Cahier, *Nouv. mélanges d'archéol.*, IV, 201.

2. Voy. le recueil de recettes conservé à la Bibl. nat. sous le nº 6741 du fonds latin.

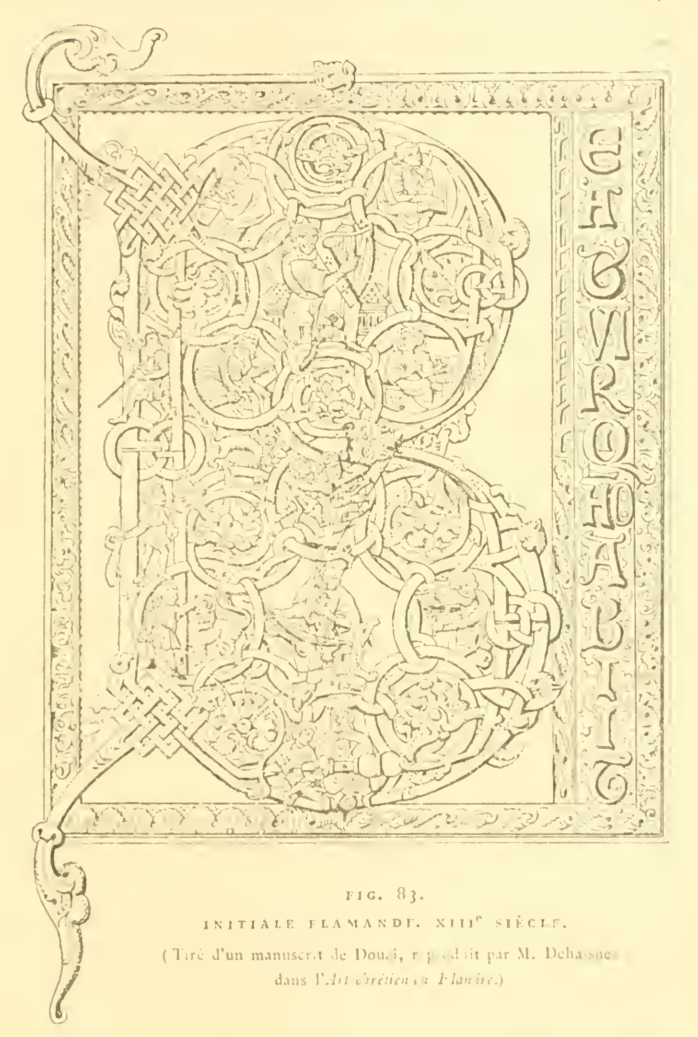


FIG. 83.

INITIALE FLAMANDE. XIIIe SIÈCLE.

(Tiré d'un manuscrit de Douai, reproduit par M. Dehaisnes dans l'*Art chrétien en Flandre*.)

résultent, contribueront pour une large part à l'éclo-

sion du grand art international des temps modernes.

Deux riches collections renferment les principaux chefs-d'œuvre de cette belle époque de l'enluminure flamande : celle des ducs de Bourgogne, conservée en partie à Paris, en partie à Bruxelles; celle de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, l'amateur le plus passionné et le plus éclairé de son temps, qui a passé presque entièrement dans notre Bibliothèque nationale. A la première appartiennent, entre autres, les *Miracles de Notre-Dame,* ornés de superbes grisailles ; la *Vie de sainte Catherine,* « garnie de plusieurs belles histoires de noir et de blanc », aux termes d'un ancien inventaire; l'*Histoire générale du Hainaut,* terminée en 1449 et renfermant une superbe miniature de présentation, due probablement au pinceau de Roger van der Weyden. Dans la seconde brillent surtout la description du tournoi de Jean de Bruges, père de Louis, qui abonde en tableaux militaires aussi intéressants, aussi bien composés que ceux du manuscrit du roi René ; puis un Boëce décoré par Jean van Kriekenborch de Gand, qui, sous prétexte de représenter la Philosophie sous les divers aspects envisagés par l'auteur, a semé tout le long de cet élégant volume les paysages et les intérieurs flamands, les bordures peuplées d'oiseaux, de martins-pêcheurs, de pensées, de fraisiers et d'autres plantes du nord : on y voit même figurer des mortiers et des boulets empruntés à l'artillerie naissante ; ceci est plus que du réalisme, c'est de l'actualité. Les engins de guerre du temps figurent aussi dans une *Vie de Jésus-Christ* de la même collection, à l'occasion du siège de Jérusalem par les Romains ; car l'histoire évangélique du Sauveur ne

suffit plus alors à la curiosité des lecteurs : il leur faut sa continuation jusqu'au châtiment des Juifs, dénouement moral du drame; il leur faut toutes les amplifications de la légende, et l'enluminure des livres sacrés

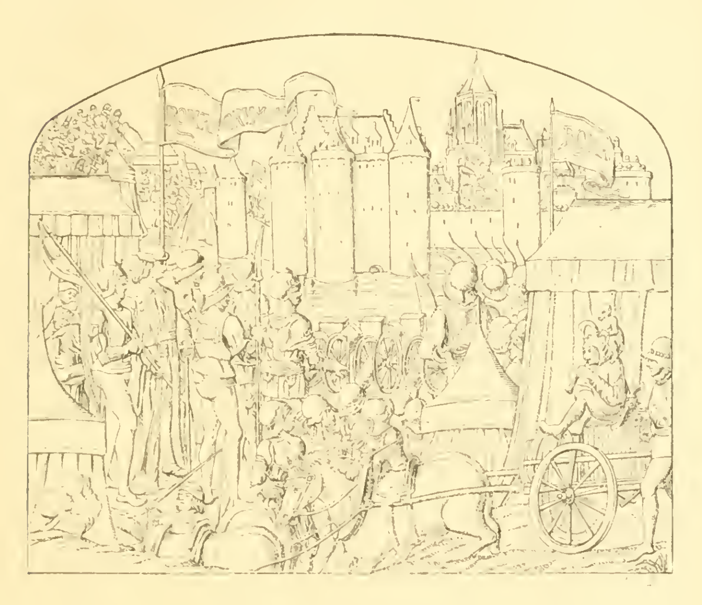


FIG. 84. — SIÈGE DE JÉRUSALEM PAR LES ROMAINS. XVe SIÈCLE.

(Miniature d'un manuscrit de Louis de Bruges, Bibl. nat., franç. 181.)

est obligée d'embrasser tous ces détails supplémentaires. Ce manuscrit est, du reste, curieux à plus d'un point de vue : tous les sujets y sont peints en grisaille rehaussée d'or; en outre, la miniature de présentation nous montre, à côté de Louis de Bruges acceptant solennel-

lement l'hommage du livre, l'auteur et l'enlumineur en train de travailler à son exécution. Il s'en faut cependant que tous les artistes employés par le duc de Bourgogne et le sire de la Gruthuyse appartiennent à la Flandre : ainsi, un des meilleurs calligraphes de ce dernier, Jean de Paradis, était natif d'Hesdin, en Artois, et une Bible historiale provenant de Philippe le Bon, aujourd'hui à la bibliothèque de Bruxelles, contient deux grands sujets peints par une main française[1].

Mais la perle du riche écrin de la miniature flamande est le célèbre bréviaire du cardinal Grimani, exécuté, dit-on, pour la duchesse Marie de Bourgogne et acquis ensuite par ce prélat italien, qui le légua comme un joyau du plus haut prix à la ville de Venise. Une notice anonyme, postérieure d'une cinquantaine d'années, l'attribue à trois artistes bien connus : Memling, Gérard de Gand, Liévin d'Anvers. Il est difficile de croire, en raison de l'infinie variété des sujets traités, qu'il n'y ait pas eu un plus grand nombre de collaborateurs. Il est même probable que tous ne furent pas des Flamands, la cour de Bourgogne n'étant pas exclusive sur ce point, nous venons de le voir. Certains détails de l'admirable calendrier placé en tête du livre semblent révéler chez le peintre un homme habitué à d'autres coutumes, à une autre nature que celles des pays du nord : il se montre, par exemple, au courant des travaux qu'exige la culture de la vigne, et il place la vendange, non en octobre, comme la plupart de ses confrères, mais en septembre, ce qui indique un climat plus doux, où la

1. Voy. de Laborde *les Ducs de Bourgogne,* t. Ier, p. LXXXIV et suiv.

récolte est plus précoce. Au reste, on a prêté à Memling

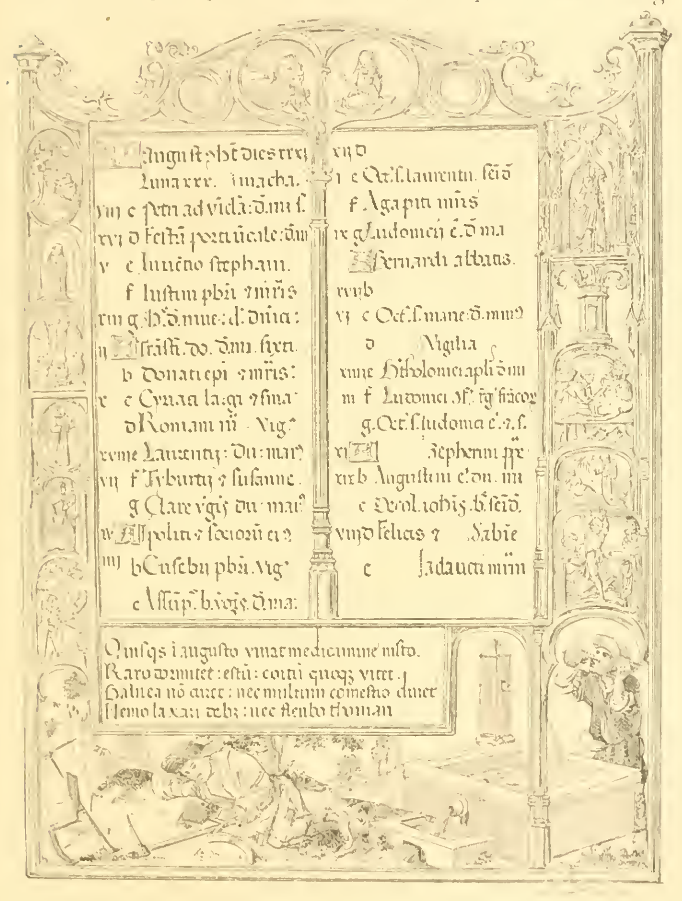


FIG. 85. — PAGE DE CALENDRIER. XVe SIÈCLE.

(Tiré du Bréviaire Grimani, de Venise, édition Zanotto et de Mas-Latrie.)

bien des paternités douteuses, notamment celle de

plusieurs livres de prières conservés à Munich et à la Haye, et l'on ne saurait, en définitive, affirmer autre chose qu'une étroite parenté entre les peintures de son école et une partie de celles du bréviaire Grimani. Quoi qu'il en soit, le volume en question forme à lui seul une éblouissante galerie : la première fois qu'on y pénètre, on en sort grisé; car, placé sur la limite commune du moyen âge et de la Renaissance, ce chef-d'œuvre unit encore l'idéalisme élevé du premier aux séductions magiques de la seconde. Seulement, quand l'artiste nous montre à chaque page du calendrier le Créateur (ou le Temps) assis dans un char traîné par deux chevaux et précédé de l'étoile du matin, il nous paraît oublier un peu trop l'objet du livre pour les idées mythologiques en faveur de son temps. Cent dix miniatures accompagnent les douze mois, les offices des fêtes et ceux des principaux saints de l'année. Le dessin de figure, l'expression, le coloris y sont presque sans défaut. Le nu est prodigué, chose insolite; mais il est habilement traité, ce qui est plus nouveau encore. Les proportions sont généralement justes. On ne remarque pas sans un certain étonnement des dispositions imitées depuis par Raphaël, qui avait peut-être contemplé ce trésor à Saint-Marc de Venise : sa Transfiguration rappelle tout à fait la scène de l'Ascension du bréviaire. La chasse placée en regard du mois d'août est reproduite plus exactement encore dans un tableau à l'huile d'Albert Dürer, qui se trouve à Munich. Le paysage, l'architecture ne sont pas moins bien traités. Comme l'a dit M. de Laborde, les villes de la Flandre sont encore telles aujourd'hui que du temps de Mem-

ling et de ses émules : qui a vu leurs miniatures a vu ces perspectives courtes, ces petites maisons aux façades bariolées, uniformes, ressemblant à des joujoux, et ces rares promeneurs perdus au milieu de larges rues, que l'on rencontre dans la plupart des vieilles cités belges. Malheureusement le public français ne peut admirer les beautés du bréviaire Grimani que dans quelques chromolithographies assez médiocres, jointes aux Évangiles publiés par Curmer, et dans une édition photographique beaucoup plus soignée, mais offrant tous les inconvénients d'un pareil procédé, donnée par MM. Zanotto et de Mas-Latrie[1].

La Flandre produisit encore quelques bonnes peintures sur vélin dans le cours du XVIe siècle. Une particularité à noter, c'est que les abbayes de cette contrée, celles d'Anchin et de Marchiennes principalement, continuèrent jusqu'à cette époque à faire concurrence aux artistes laïques. Leurs enlumineurs nous ont légué des Vierges et des Madeleines aussi remarquables que celles des Van Eyck et des Memling, et, chose curieuse, aussi réalistes, c'est-à-dire aussi conformes aux fraîches et riches natures de femmes qui les entouraient : on serait donc mal venu à ne voir dans cette tendance générale de l'art que l'effet de la sécularisation. Le même caractère se reflète avec une égale intensité dans le bréviaire d'Henri VIII, légué par ce prince à la cathédrale de Tournai et dans les autres livres d'heures décorés par les derniers miniaturistes flamands. On a cependant observé, et non sans raison, que ceux-ci

1. Cette belle reproduction, très peu répandue, se trouve à la Bibliothèque nationale.

avaient gardé jusqu'au bout une certaine raideur allemande dans le dessin d'ornement, et qu'ils n'avaient point acquis dans cette partie la même supériorité que dans la figure. Au reste, les dévastations commises dans leur pays par les Gueux, qui détruisirent, avec d'autres objets d'art, une quantité de manuscrits à peintures, nous ont privés d'une bonne partie des éléments qui permettraient d'émettre sur ce point un jugement plus complet et plus motivé.

L'école germanique brilla surtout à l'époque carlovingienne. Les premiers empereurs allemands avaient hérité, comme les successeurs français de Charlemagne, des nobles goûts de cet insigne restaurateur des arts et des traditions établies par lui ; avant son règne, l'Allemagne n'existait pas. Aussi retrouvons-nous dans leurs évangéliaires les grandes images impériales des livres de Charles le Chauve. La figure de ce dernier prince assis sur son trône, entouré des attributs de sa puissance, semble même avoir servi de modèle à celles d'Othon III, de Henri II surtout, tant pour le personnage que pour les accessoires. Ceci nous montre que nous n'avons pas là de véritables portraits ; ce sont des représentations conventionnelles et fixes, dans le genre des « types de majesté » gravés sur les sceaux. Peut-être est-ce également à l'imitation de quelque image de Charlemagne ou d'un de ses deux successeurs immédiats que nous devons de voir la France (*Gallia*) figurer, un rameau à la main, parmi les contrées vassales qui s'inclinent devant la couronne impériale, dans le livre d'Othon conservé à Munich ; car cet empereur ne pou-

vait viser à étendre sa suzeraineté sur les provinces françaises : il était réservé à d'autres temps de voir de pareilles prétentions s'afficher au grand jour. Toutes ces peintures allemandes sont du même style que celles de nos artistes carlovingiens. Dans les évangéliaires exécutés au Niedermünster, à Bamberg, à Trèves,



FIG. 86. — MARIE-MADELEINE. XVIe SIÈCLE.

Tiré d'un ms. de Douai, reproduit par M. Dehaisnes dans l'*Art chrétien en Flandre*.

chacun des quatre évangélistes forme le sujet d'une miniature, où il est accompagné non seulement de ses attributs ordinaires, mais de la représentation symbolique et rudimentaire de quelques-uns des faits racontés par lui. Les têtes ont déjà une certaine pureté propre à l'école rhénane. L'élément irlandais ou saxon se recon-

naît aussi dans l'ornementation, sous la forme de serpents, de dragons et d'enroulements fantaisistes. Mais le principal centre artistique de la Germanie est alors le monastère de Saint-Gall, aujourd'hui en Suisse. C'est là que fleurissent l'abbé Salomon, dont le pinceau renommé embellit les livres écrits par ses religieux, et le moine Jean, auteur de la décoration de l'oratoire impérial d'Aix-la-Chapelle. C'est de là encore que sort le plus beau spécimen de l'antique peinture allemande, ce *Psalterium aureum*, dont une publication récente, due à M. Rahn, permet d'apprécier de loin tout le mérite. Les initiales de ce précieux manuscrit sont rehaussées d'or et de quelques « histoires ». Ici, c'est le roi David, entouré de musiciens et de danseurs; là, ce sont des forteresses assiégées, dessinées par une plume naïve. La figure est encore grossière, mais l'ornement a beaucoup d'éclat. Dès cette époque, le rose et le vert dominent dans l'enluminure germanique, soit seuls, soit associés au bleu : ce sont, pour ainsi dire, des couleurs nationales, pouvant servir au besoin à faire reconnaître l'origine des manuscrits; on les retrouve jusque dans la région néerlandaise et jusqu'au fond de la Bohême.

Malgré l'importation de certains modèles grecs à Saint-Gall et ailleurs, malgré l'emploi de la gouache et d'autres perfectionnements de détail, l'art allemand, à partir du XIe siècle, demeure en arrière sur celui des pays latins. Au XIIe, il produit encore une œuvre d'un haut intérêt, l'*Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsperg, qui a fourni au P. Cahier le sujet d'une étude spéciale sur le costume[1]. En effet, l'imitation de

1. Voy. le P. Cahier, *Nouveaux mélanges*, IV, 157.

la nature s'y dénote déjà dans quelques parties, par exemple dans l'habillement des soldats du *Massacre des innocents*, qui sont de vrais chevaliers du temps, et dans les figures bien allemandes de l'*Ensevelissement de Moïse*, composition très supérieure aux autres dessins du livre. Le souci de la vérité n'a cependant pas

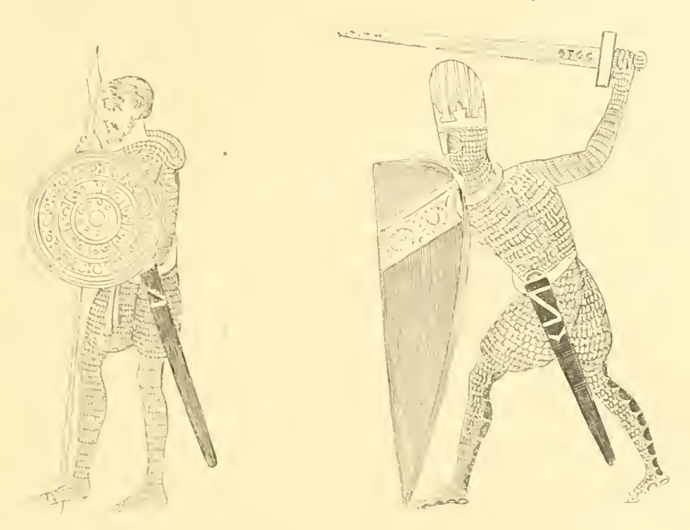


FIG. 87. — CHEVALIERS ALLEMANDS. XIIe SIÈCLE.
(Tiré de l'*Hortus deliciarum*, ms. de Strasbourg, détruit en 1870.)

empêché l'artiste de représenter les Muses vêtues, et vêtues d'un costume byzantin ; et ici, il n'a point obéi, comme on le croirait, à un scrupule de pudeur, car son œuvre comporte un certain nombre de personnages nus d'une exécution très naïve. Ce précieux volume, commencé vers 1175, avait survécu à tous les désastres des siècles passés : il n'a point échappé à la sauvagerie

moderne. Les bombes prussiennes l'ont anéanti, le 25 août 1870, avec les autres trésors de la bibliothèque de Strasbourg; nous en sommes réduits à une reproduction héliographique, accompagnée d'un texte explicatif par le chanoine Straub. A peu près à la même époque, une autre abbesse, celle du Niedermünster, illustra un évangéliaire assez curieux qu'on voit encore à Munich. Elle s'y est peinte elle-même, couverte d'un voile bleu et d'une robe lie de vin, offrant son livre à la mère de Dieu; plus loin, au centre d'un tableau ayant pour sujet la hiérarchie ecclésiastique, elle a voulu représenter saint Erhard, évêque de Ratisbonne, en vêtements épiscopaux d'une forme particulière. Ses costumes paraissent empruntés à la fantaisie; mais ses types de femmes aux longs cheveux blonds appartiennent bien à la race allemande. Toutes ces peintures ont des traits communs : la rudesse des mouvements et des expressions, la richesse un peu sauvage des ornements et du coloris trahissent une civilisation de fraîche date et un peuple arrivé tardivement à la culture des arts. Aussi ses miniaturistes se contenteront-ils de suivre de loin, pendant le reste du moyen âge, les progrès et les transformations inaugurés par les autres écoles. Ils produiront de beaux livres d'heures à la façon des Flamands; Thomas de Hoemmerlein, ou Thomas à Kempis, se fera même une réputation en décorant celui de Catherine, duchesse de Gueldres, et quelques autres non moins estimés; mais, de l'aveu de tous les critiques, et même de M. Waagen, l'historien de la peinture allemande, ils se tiendront longtemps dans une infériorité relative.

Les origines de l'enluminure anglaise remontent beaucoup plus haut, parce que la Grande-Bretagne, et surtout l'Irlande, son initiatrice, fut de très bonne heure couverte de nombreux monastères, qui devenaient autant de foyers littéraires et artistiques. Dès son début, c'est-à-dire au VIIe siècle, elle s'affirma par une grande originalité, on peut même dire par le goût de la bizarrerie, qui a toujours été dans le sang de la race britannique. Où prit-elle ces éléments fantastiques, ces ornements tordus par le caprice, ces initiales terminées par des têtes et des queues de serpents, bordées de points, garnies dans leurs massifs, de perles, d'entrelacs et de monstres enchevêtrés, qui ont fait donner le nom de *saxonnes* à toute la famille des grandes lettres dragontines? La vieille mythologie de l'Edda est-elle, comme on l'a cru, pour quelque chose dans leur invention? Ils se retrouvent, à la vérité, chez la plupart des peuples du nord. Mais, d'une part, ils ont pu être propagés de proche en proche, avec les premières notions de l'art, par les anciens missionnaires de cette nation voyageuse; de l'autre, il ne faut pas oublier qu'ils se rencontrent en Irlande aussi bien que chez les Anglo-Saxons, et que les Irlandais étaient des Celtes, non des Germains. Enfin l'entrelacs, qui occupe une grande place dans cet ensemble d'éléments *sui generis*, était plutôt, nous l'avons vu, d'origine romaine. Il reçut de tels développements dans l'école irlandaise, si brillante et si féconde, que non seulement on le prodigua dans l'ornement, mais qu'on l'employa pour la figure elle-même : les Évangiles de Kildare, monument unique en son genre, que la tradition prétendait exécutés par un ange à la prière de

sainte Brigide, contiennent une représentation mystique des quatre évangélistes exclusivement composée d'entrelacs. Les calligraphes des deux îles ont donc dû travailler au gré de leur fantaisie sur des données antiques, en suivant surtout les inspirations du goût national. Enfermés durant de longs hivers dans leurs profondes retraites, étrangers, pour ainsi dire, à la nature, sous le ciel inclément d'une région à demi sauvage encore, ils n'avaient pour guide que leur imagination : ils la laissaient courir en liberté. De là, sans doute, la création de ces types étranges qui ont ensuite formé, la tradition aidant, un genre à part, imité par curiosité dans quelques écoles du continent, surtout dans celles où le plus célèbre des moines saxons, Alcuin, eut l'occasion de l'introduire. Une fois adopté, ce genre national ne cessa pas d'être cultivé. Aussi le dessin d'ornement est-il, en général, plus avancé que la figure dans les manuscrits anglais et irlandais. On en voit cent preuves pour une dans les collections du British Museum, de Cambridge, d'Oxford, dans le psautier Cottonien conservé à Utrecht, dans le grand évangéliaire latin de la bibliothèque de Boulogne, etc. La figure du Christ, celles des évangélistes et du roi David, celle de saint Dunstan, l'ermite artiste, dont il nous reste une miniature regardée comme authentique, y apparaissent de bonne heure ; mais elles demeurent assez rares et d'un dessin médiocre, en face des fines et somptueuses initiales dragontines semées à profusion dans les mêmes livres[1]. Ces lettrines, d'un dessin bizarre et d'une couleur écla-

1. On en trouvera un grand choix dans les belles planches chromolithographiques du recueil de Westwood, *Fac-similes of*

tante, ressortant souvent sur un fond noir, étaient faites pour flatter tout particulièrement les yeux des fils de la Grande-Bretagne. « Ce fut, raconte le biographe d'Alfred le Grand, la beauté des lettres ornées qui excita l'amour de la science et le désir de l'étude dans le cœur



FIG. 88. — INITIALE ET ORNEMENT ANGLO-SAXONS. IXe-Xe SIÈCLE.

(Tiré du recueil de Westwood, pl. 29, 34)

de ce prince, demeuré sans instruction jusqu'à l'âge de douze ans. Un jour qu'il entrait avec son frère chez Judith, fille de Charles le Chauve, l'élégance d'un

the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish manuscripts.

volume qu'elle lisait en ce moment-là frappa les deux enfants; et, sur la promesse qu'elle leur fit de le donner à celui qui saurait lire le premier, Alfred commença, pour l'amour du beau livre, cette vie studieuse et appliquée dont il donna toujours l'exemple[1]. »

Quelques essais de paysage et de scènes se glissent dans les manuscrits anglo-irlandais au commencement de la période carlovingienne; on en surprend notamment dans le psautier d'Utrecht. C'est là une tentative remarquable; elle dénote un art éminemment progressif et curieux d'agrandir son domaine. Un indice non moins significatif, c'est la miniature qui nous montre, dès la fin du xe siècle, le roi Edgar offrant à Dieu l'acte de fondation du Newminster, en présence de la Vierge et de saint Pierre, dans un manuscrit cottonien du British Museum. A l'époque romane, les initiales sont toujours aussi riches et les sujets d'histoire sacrée deviennent un peu plus fréquents ; ils sont entourés de riches encadrements, disposés de préférence en forme de portiques à plein cintre, comme dans le bénédictionnaire d'Æthelgar et le missel de Robert Champart, qu'on admire à la bibliothèque de Rouen. Bientôt ils composent de véritables suites, ainsi qu'on le voit dans le psautier si précieux de l'université de Leyde, exécuté en Angleterre à la fin du xiie siècle, et où saint Louis, d'après une note authentique, apprit à lire en son enfance.

Rien de plus frappant, comme ressemblance, que les types anglais qui s'introduisent dans la miniature

1. Stolberg, *Vie d'Alfred le Grand,* ch. v.

presque au début de la seconde phase de l'art. Si ce ne sont pas des portraits d'individus, c'est la physionomie de la race prise sur nature. En contemplant, dans le psautier des Capucins de Boulogne, dans les Heures d'Isabelle de Castille, dans celles de sir H. Lawrence,

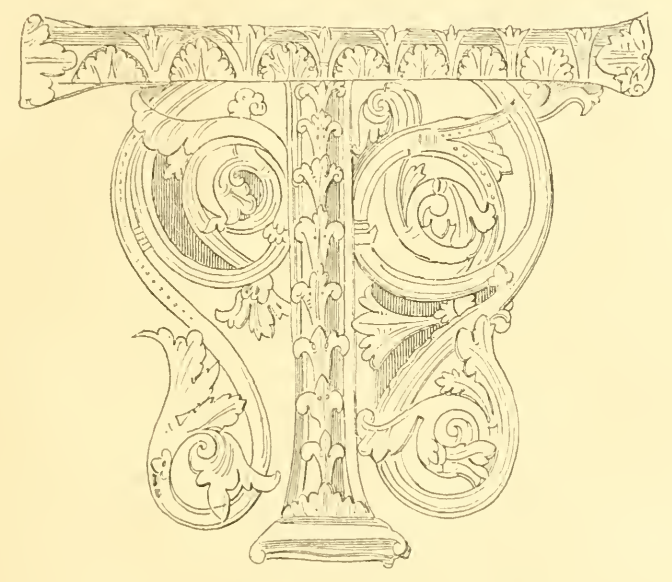


FIG. 89. — INITIALE ANGLAISE. XIIe SIÈCLE.
(Tiré du *Rouleau des Morts,* aux Archives nationales, armoire de fer.)

ces Vierges aux traits purs, aux blonds cheveux épars, ce Christ, ces apôtres au visage flegmatique, on revoit les jeunes *misses* et les graves *mylords* mille fois rencontrés dans nos rues. Les édifices, les costumes du pays ne sont pas rendus avec moins de fidélité : saint

Georges couvert de son armure, dans le premier des volumes que nous venons de citer, est absolument le Prince Noir tel que le représentent les monuments authentiques du temps. Sans doute, le bon goût n'est pas la qualité dominante de cette école originale, et le dessin n'y est pas très correct; mais elle est féconde sous le rapport de l'invention, et sa palette est toujours riche. Si elle ne se montre pas assez discrète dans l'emploi des tons tranchés, elle a, en revanche, l'avantage de posséder pour la fabrication des couleurs des recettes particulières, dont les Flamands eux-mêmes viennent lui demander le secret, comme si déjà le génie anglais s'attachait plus volontiers, en toute chose, au côté industriel et pratique.

Descendons maintenant aux contrées méridionales, à ces pays privilégiés, où l'on dirait que l'homme apporte avec lui en naissant le sentiment du dessin comme l'instinct musical. Passons d'abord par l'Espagne: elle ne nous arrêtera pas longtemps. Ses peintures sur vélin remontent aussi aux âges les plus anciens; mais elles sont peu abondantes, du moins celles que l'on connaît. Au temps des rois goths, elles ne consistent le plus souvent qu'en lettrines fort simples, tracées au minium et relevées de quelques mouchetures d'or. Cependant la figure symbolique du Christ en croix, qui apparaît toujours la première, se rencontre dans un vénérable missel attribué par Eguren au VII[e] siècle. L'ouvrage illustré avec le plus d'empressement par les anciens enlumineurs espagnols est le *Commentaire de l'Apocalypse* par Beatus de Liebana.

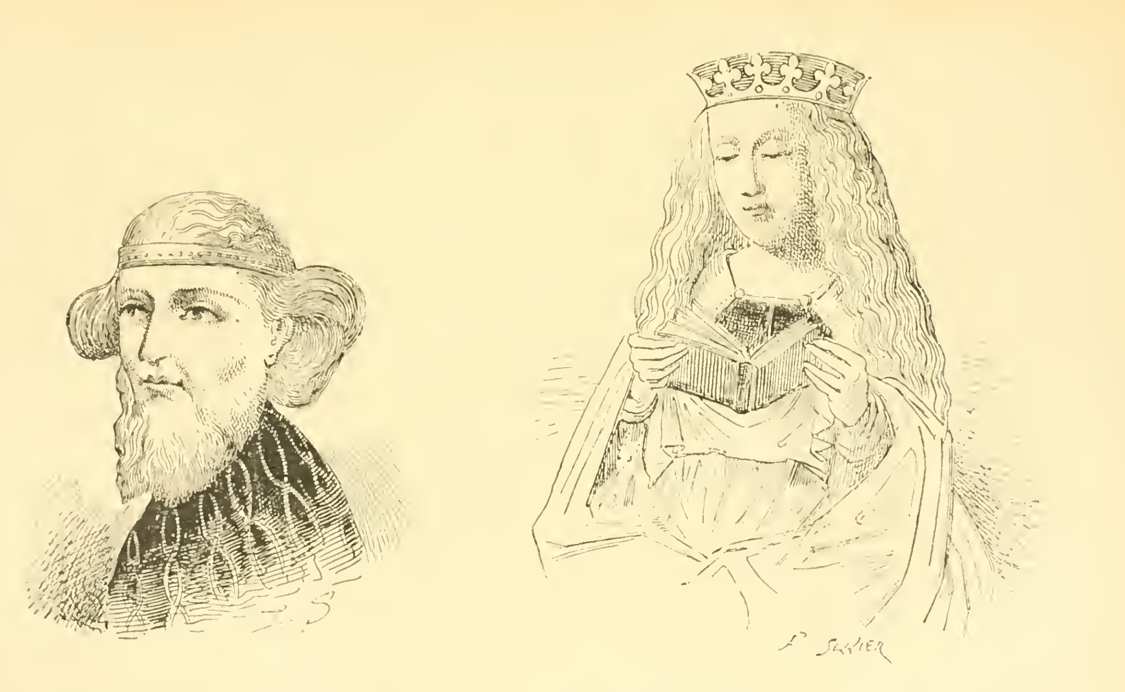


FIG. 90. — TYPES ANGLAIS. XIIIe SIÈCLE.

(Tiré de miniatures reproduites par Shaw, *Handbook of the art of illumination*, pl. 24. 34.

Les sombres tableaux du livre de saint Jean excitaient particulièrement la verve austère et le talent un peu rude des prédécesseurs de Ribera. Dès le xe siècle, ils l'enrichissaient de figures d'un dessin hardi, parmi lesquelles on voit les dix rois alliés de la Bête, vêtus en jongleurs ou en fous, se précipitant dans l'abîme sous les yeux de l'Agneau triomphateur. Un autre exemplaire, plus récent, offre un symptôme naturaliste des plus curieux : c'est un grand M dont les jambages sont formés par deux musiciens ou danseurs, exécutant sans doute quelque boléro primitif. La viole tenue par l'un d'eux ressemble, sauf l'archet, à la légendaire guitare, qui, du reste, servait, dès l'époque barbare, à délasser les bergers de la Cantabrie, d'après la vie de saint Millan[1]. M. Delisle a décrit en détail un troisième manuscrit de Beatus, acquis depuis peu par notre Bibliothèque nationale, et ne contenant pas moins de soixante miniatures, assez grossières du reste; il l'a rapproché de plusieurs exemplaires du même livre exécutées dans les vieilles abbayes d'Espagne, à la Cogolla, à Saint-Isidore-de-Léon, à Silos et ailleurs, et de son examen est sortie, entre autres, cette observation que les enlumineurs du pays n'aimaient pas le bleu, mais le remplaçaient presque constamment par le pourpre ou le violet. Cette dernière nuance alterne avec le rouge dans la plupart de leurs initiales. En outre, l'éclat de leur coloris est avivé par une gomme à reflets argentins[2].

La période naturaliste a produit là quelques monu-

1. Voy. le P. Cahier, *Nouv. mélanges*, IV, 331.
2. Delisle, *Mélanges de paléographie*, p. 117 et suiv.

ments très remarquables, ne serait-ce que ce curieux règlement de la maison du roi de Majorque, où toute la série des officiers de ce prince (et Dieu sait si l'étiquette espagnole les avait multipliés !) est minutieu-



FIG. 91. — MUSICIENS ESPAGNOLS. XIe SIÈCLE.
(Initiale d'un manuscrit reproduit par le P. Cahier, *Nouv. mél.*, IV, 269.)

sement figurée dans l'exercice de leurs fonctions respectives, sous les sombres galeries des palais gothiques[1]. Au XVe siècle, l'influence directe de Jean van Eyck, qui accompagna l'ambassade chargée de demander pour

1. Le dessin en a été donné dans les *Acta Sanctorum* des Bollandistes, en tête du tome III de juin.

le duc de Bourgogne la main d'Isabelle de Portugal. imprima un élan nouveau à l'art de la Péninsule : il participa depuis de la manière flamande. La miniature fut cultivée très tard dans cette contrée, toujours si attachée aux vieilles traditions. A l'époque de la Renaissance, le peintre Vasco, élève du Pérugin, décora avec un grand luxe de vignettes et d'arabesques un recueil de documents déposé aux archives portugaises de la Torre do Tombo. Vers le même temps, un artiste espagnol exécutait sur vélin un intéressant portrait de Christophe Colomb, *el Descubridor del Nuevo Mundo* posé de face, vêtu d'une chemise plissée et d'un pourpoint jaune à bandes de couleur, la tête couverte d'un bonnet aux bords relevés, portrait qui se voit encore actuellement au musée de Cluny. De même au XVIIe siècle, Duarte Caldeira illustrait pour le roi Philippe III un volume relié en plaques de vermeil, intitulé *la Genealogia universal de la nobilissima casa de Sandoval*, et Gonsalvez Neto peignait pour le couvent de Jésus, à Lisbonne, un missel presque digne de ceux du moyen âge.

A côté de l'enluminure espagnole s'était développée, en des temps plus reculés, celle des Arabes établis sur une partie du sol ibérique. Mais l'ornementation de leurs livres, qui appartient plutôt à l'art oriental, ne prit jamais un grand essor. La représentation des figures vivantes avait été interdite aux disciples de Mahomet; c'est là une des causes multiples qui les empêchèrent de produire autant de peintres que de savants. Ils se bornèrent, en général, à embellir les exemplaires du Coran de motifs brillants et variés, tirés presque tous de leur architecture.

L'Italie, terre des peintres, n'arriva qu'après de longs efforts à l'admirable épanouissement qui la mit hors de pair. On a vu qu'à l'époque du Dante elle reconnaissait encore la supériorité des miniateurs français. Jusque-là, elle se contenta de faire pressentir son génie dans quelques beaux livres liturgiques, comme le missel du VIII[e] siècle à l'usage de l'église de Florence, conservé à Rome, et l'évangéliaire du même temps que possède la bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris. Elle ne déploya même pas une grande imagination dans la lettrine ni dans la vignette proprement dite, et cette pauvreté relative persista longtemps après. L'ornement italien garda toujours un aspect uniforme, qui le fait reconnaître au premier coup d'œil : rinceaux larges, feuillages lourds, empruntés à la flore grasse du pays, mélange caractéristique de couleurs voyantes, où dominent surtout le jaune et le vert, et qui se retrouve aujourd'hui encore dans le costume comme dans la décoration des églises ; tels sont les principaux éléments des initiales et des bordures, jusqu'à la métamorphose amenée vers la fin du moyen âge par l'étude de l'antique. Alors les ornemanistes prirent leur revanche : ils prodiguèrent jusqu'à l'excès, et plus que dans tout autre pays, les médaillons, les cartouches, les camées, les enfants nus, les chimères, voire même les types mythologiques. Telle page attribuée à Jules Clovio, élève de Raphaël, et presque uniquement composée de sujets de ce genre, atteint les proportions d'une grande composition de maître.

Au contraire, le sujet historié, la figure isolée ou groupée, devient le triomphe de l'art local dès le jour

où il secoue le joug de la tradition byzantine, plus réelle en cette contrée que partout ailleurs, en raison du voisinage des deux peuples et de la fréquence de leurs relations. On s'étonnera peut-être que l'Italie n'ait point recueilli plus directement l'héritage de l'art latin, dont elle avait été jadis le berceau, et qu'elle ait eu besoin du secours des Grecs du Bas-Empire. Mais les invasions, l'établissement des Lombards et des Normands, puis les dissensions intestines avaient interrompu la filière, et l'on sait que les Italiens durent, comme les autres, faire un jour la découverte de l'antiquité. Il fallut tout le talent d'un Giotto pour donner avant ce moment-là un air de vie à leurs miniatures; non pas que ce grand artiste en ait certainement exécuté de sa main (la preuve de ce fait, souvent avancé, reste à établir), mais sa manière neuve et originale influa puissamment sur celle des enlumineurs de son pays. Ils commencèrent alors à se distinguer des autres écoles, et leur goût particulier se fit connaître jusqu'en France, surtout par l'entremise de la cour papale d'Avignon, qui attirait à elle beaucoup d'artistes lombards, florentins ou autres. Des livres peints par des mains italiennes arrivèrent chez nous dès le milieu du XIVe siècle : un d'eux, acquis vers cette époque par la cathédrale de Laon, contient une miniature de présentation d'un dessin assez avancé, où le pape et les cardinaux (sans doute ceux d'Avignon) forment une scène imposante. Il ne faut cependant pas s'illusionner sur les conséquences de ces importations plus ou moins isolées : ce n'est qu'à la Renaissance que la manière adoptée au delà des monts envahit tout à coup les autres écoles; jusque-là, l'art

français conserva son caractère propre et même sa prééminence, affirmée de nouveau par les œuvres de Fouquet. Après la disparition de celui-ci, c'est-à-dire sur le déclin du XVe siècle, le sceptre passa définitivement aux mains de l'Italie, et alors s'ouvrit chez elle, grâce au retour vers les modèles antiques, à la rénovation universelle des arts, la phase la plus brillante que la miniature ait jamais connue.

Une cause plus particulière contribua encore à cette éclosion. Il paraît qu'à la même époque on entreprit, dans toutes les grandes églises du pays, la refonte générale des livres de chœur, rendue nécessaire par l'inscription d'un grand nombre de saints nouveaux sur le martyrologe local. Ces églises étant la plupart très riches et n'ayant plus à supporter de frais de construction, puisqu'elles avaient atteint, au point de vue de l'architecture et de la décoration, tout le développement, tout le fini possibles, dépensèrent des sommes considérables pour avoir les missels les plus somptueux. De là les magnifiques manuscrits à peintures du Dôme de Florence, dus aux frères Gherardo et Monte di Giovanni, à Attavante, à Boccardino le vieux; ceux de l'église Saint-Laurent de la même ville, et ceux du Dôme de Sienne, exécutés par Liberale de Vérone, Girolamo de Crémone, Lorenzo Rosselli, etc., tous maîtres renommés, qui ont très souvent apposé leur signature. Ces pages éblouissantes renferment des portraits, des scènes d'histoire, des sujets d'architecture, des paysages, des animaux, et même beaucoup de figures nues de la meilleure façon; elles offrent, en un mot, toute l'apparence et toutes les qualités des vrais

tableaux : leur étude rentre, par conséquent, dans celle de la grande peinture italienne, sur laquelle tout a été dit. Il en est de même, d'ailleurs, de la plupart des miniatures du cru ; car, à partir de ce moment, leurs auteurs sont presque tous des peintres célèbres, et, pour en donner la liste, il faudrait passer en revue l'école entière, depuis les maîtres qui étaient l'honneur des monastères, comme Angelico de Fiesole, dont le pinceau garda dans ses plus grandes œuvres la délicatesse de l'enlumineur, fra Benedetto, son frère, sainte Catherine de Bologne, Barthélemi della Gatta, Jérôme Fiorini, jusqu'à leurs nombreux émules laïques, tels que le Zingaro, qui illustra un Sénèque, le Pérugin, dont on a reconnu le faire dans la belle bible latine des ducs d'Urbin, Attavante, dont on admire à Venise un Marcianus Capella, à Paris, à Lyon et à Bruxelles trois missels ou bréviaires des plus riches, Gherardo de Florence, à qui l'on doit un Homère décrit par Vasari, Liberale de Vérone, dont le saint Martin a tant de caractère et tant de fougue, Jules Clovio, surnommé le Michel-Ange de la miniature, qui, à l'inverse d'Angelico, transporta sur le vélin, dans des sujets parfois microscopiques, la grande manière des peintres romains, et *tutti quanti*. Michel-Ange lui-même dessina, dit-on, les sujets de la *Divine Comédie* sur les marges d'un exemplaire du Dante, perdu depuis dans un naufrage, et Raphaël passe pour avoir collaboré à l'embellissement de plusieurs livres liturgiques, notamment du missel fait pour le cardinal Pompée Colonna, où sont reproduits des monuments grecs et égyptiens ; toutefois cette paternité n'est rien moins que sûre. On ne



FIG. 92. — SAINT MARTIN, PAR LIBERALE DE VÉRONE.
XV[e] SIÈCLE.

(Miniature d'un livre de chœur de Sienne, reproduit dans le *Saint Martin* de M. Lecoy de la Marche, p. 278.

saurait affirmer davantage l'authenticité de la série d'initiales de Léonard de Vinci que l'abbé Guyon de Montléon prétendait avoir vue à Milan. Du reste, les plus belles et les plus intéressantes miniatures, en Italie comme ailleurs, sont souvent l'ouvrage d'artistes



FIG. 93. — LE DÉPART DES CHEVALIERS. XIVe SIÈCLE.
(Tiré des *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, Bibl. nat., ms. franç. 4274.)

inconnus. Quoi de plus curieux, par exemple, que la cérémonie du mariage et la demande en divorce pour cause d'adultère, par-devant un évêque, représentés dans un livre de droit du professeur Jean d'André, aujourd'hui à la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer? Quoi de

plus joli que les petites scènes de la cour de Naples retracées dans les statuts de l'ordre du Saint-Esprit, fondé par la reine Jeanne et son mari, statuts publiés avec fac-



FIG. 94. — VOCATION DE SAINT PIERRE, XV[e] SIÈCLE

Tiré du bréviaire de Mathias Corvin, ms. du Vatican, reproduit dans les *Évangiles* de Curmer.)

similés par M. de Viel-Castel et dont l'original nous est revenu ? Quoi de plus raphaëlesque et de mieux ordonné que le tableau de la Vocation de saint Pierre,

encadré dans une riche initiale des célèbres Heures de Mathias Corvin demeurées à Rome? Aucun de ces chefs-d'œuvre n'est signé, et tous les efforts réunis de la critique ne peuvent aboutir, à leur sujet, qu'à des attributions plus ou moins judicieuses, mais toujours incertaines.

Un des genres où excellait le pinceau plein de finesse des miniateurs italiens, c'est le portrait. Au temps de Pétrarque, ils y étaient déjà passés maîtres. L'illustre poète, artiste et lettré, qui faisait lui-même enluminer des manuscrits et protégeait les peintres à l'instar des potentats de Florence, des ducs de Milan, des rois aragonais de Naples, a été représenté, de son vivant, dans une bible latine calligraphiée pour lui. Sa belle physionomie, encadrée dans une initiale, est assez bien rendue, et l'on voit qu'elle a été prise sur la nature vivante[1]. Celle de Raimond Lull, le savant universel, a été reproduite avec bonheur par le pinceau de Girolamo de Crémone, en tête de ses *Opera chimica*, conservés à la bibliothèque Magliabechiana. La ville de Naples possède un recueil presque unique en ce genre: c'est le registre de l'association de Sainte-Marthe, fondée en 1400 par la reine Marguerite, pour s'occuper d'œuvres pies. A mesure que les hauts et puissants personnages entraient dans cette confrérie, on inscrivait sur une page spéciale la date de leur admission, et l'on y peignait leur portrait avec leurs armoiries. Soixante princes ou seigneurs se succèdent dans cette magnifique galerie sur vélin, due à des maîtres napolitains dont le nom

1. Ce portrait se trouve dans *le Moyen âge et la Renaissance* de Lacroix.

aurait mérité de passer à la postérité. On y remarque, entre autres, la reine Isabelle de Lorraine, femme du roi René, et ce prince lui-même, entouré de l'appareil royal, vêtu d'une robe violette et d'un manteau rouge, se détachant sur un fond d'or ; son visage, encore plein de jeunesse et de santé, est bien tel qu'il devait être au moment où il prit possession de son éphémère royaume. Lorsque les miniateurs d'Italie ne copient pas un modèle animé, ils empruntent visiblement leurs figures aux monuments ou aux souvenirs de l'antiquité. Leurs Moïse, leurs saint Pierre sont de vrais Romains des premiers siècles, quand ils ne sont pas des Jupiter habillés à la moderne. Ces réminiscences classiques s'allient heureusement aux mille variantes du *Bambino* et de la Madone inspirées par les types populaires, si purs dans la région de Rome, et composant eux-mêmes une collection de vivants souvenirs des temps anciens. Le pinceau idéalisait encore les traits de ces lointains héritiers d'une grande race, si bien faits pour la pose ; aussi est-ce principalement dans le dessin de tête qu'on voit triompher les qualités maîtresses de l'art italien, l'imagination, la grâce, le sentiment.

Les Byzantins firent mieux que de ressusciter les formes et les formules antiques : ils en gardèrent le dépôt et les perpétuèrent chez eux sans interruption. Ayant cette double fortune d'être à la fois les fils des Grecs et les seuls survivants du monde romain après le déluge des invasions barbares, ils réunissaient sur leur tête toute la succession des anciens et se trouvaient dans des conditions exceptionnellement favorables pour

continuer leur grande mission artistique. Malheureusement le sang était dégénéré, et le génie de la race semblait épuisé. Telle était la stérilité de ces pâles descendants de Zeuxis et d'Apelle, et en même temps leur pieux respect pour les données antiques, dont la copie était leur seule ambition, qu'ils s'immobilisèrent dans la reproduction de celles-ci, et, cessant de poursuivre le progrès, ne firent plus un pas en avant. Entre leurs mains, la source de l'invention se tarit, l'art se figea. Le règne de la convention anéantit l'étude de la nature, et ce règne fut si absolu, que l'épithète de byzantin fut appliquée depuis à l'art latin dans sa phase hiératique, comme si tout ce qui était formule et tradition fixe devait venir de Byzance. Sauf de bien rares dérogations à l'usage, tout était réglé d'avance dans la peinture néo-grecque, les sujets à traiter, la composition, le dessin, la couleur, les attitudes, les traits de la figure, et jusqu'aux accessoires. Il y avait des manuels indiquant dans le plus grand détail comment il fallait représenter les merveilles de l'ancienne et de la nouvelle loi, les fêtes de la mère de Dieu, les miracles des principaux saints, les allégories, les moralités. Aussi retrouve-t-on, à plusieurs siècles de distance, des Vierges, des Prophètes, des Ascensions, des Passages de la mer Rouge absolument identiques. Un tel système avait du bon en tant qu'il conservait et renouvelait les précieux vestiges de l'école ancienne; mais la suppression de toute invention devait fatalement conduire à la décadence dans un temps donné. Aussi la miniature byzantine suit-elle une marche diamétralement opposée à celle de la miniature occidentale. Beaucoup plus avancée d'abord, et pro-

fondément imprégnée du caractère classique, elle est bientôt étouffée par les violences des iconoclastes, qui, sous l'empereur Théophile, allèrent jusqu'à faire des martyrs parmi les enlumineurs. La persécution passée, elle revient à la vie, pour atteindre son maximum de prospérité et de perfection au xe siècle, alors que l'art néo-latin est encore dans l'enfance. Puis, aussitôt après, elle décline; quand les croisés s'établissent à Constantinople, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même, et, le jour où les Turcs s'en empareront à leur tour, ils n'auront pas la peine de lui porter le dernier coup : elle sera morte pour jamais, avec toute la civilisation du vieil empire d'Orient.

Dans les livres byzantins, l'initiale n'a pas la même importance ni la même tendance envahissante que dans les nôtres. Elle ne déborde pas sur les marges et conserve toujours des proportions modestes ; par conséquent, elle ne sert pas de cadre à de petits tableaux comme chez les Occidentaux. Elle est peinte de plusieurs couleurs, mais rarement à teintes plates, et plus souvent en or, car la chrysographie fut toujours en faveur dans cette école. M. Bordier, qui vient de publier une très intéressante étude sur l'ensemble des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, y a distingué quatre types de grandes lettres ornées : l'initiale *simple*, archaïque, tracée avec grâce et netteté, mais sans excroissance ni fioriture ; l'initiale *historiée*, formée de personnages, d'animaux ou d'objets divers, disposés de manière à suivre la configuration du caractère ; l'initiale *fleuronnée et articulée*, composée d'une chaîne de petits fleurons sertis d'or ; enfin l'initiale *fleuronnée arbitraire*,

tracée ordinairement en rouge, sans or, et accompagnée de feuillages enroulés ou d'ornements fantaisistes[1]. La seconde de ces quatre variétés, que M. Bordier appelle « historiée », bien qu'elle ne renferme pas, à proprement parler, des « histoires », est de beaucoup la plus riche et la plus curieuse. Dans un seul manuscrit, un saint Jean Chrysostome du xe siècle, on trouve des initiales formées par deux chiens affrontés, par deux hommes en prière, par un oiseau becquetant la tête d'un lièvre, par un lion jouant avec deux têtes de chien, par un vendangeur enlevant sa hotte, par deux colonnettes surmontées chacune d'une tête, par un pêcheur à la ligne, etc. Montfaucon a gravé, dans sa *Paléographie grecque*, d'autres spécimens du genre. Malgré l'ingéniosité des combinaisons et la finesse de l'exécution, les grandes lettres byzantines ont deux inconvénients : d'abord, leurs traits essentiels sont souvent défigurés par le caprice de l'artiste, qui n'a vu que la beauté de l'ornement, tandis que les calligraphes latins, dans leurs écarts les plus extravagants, maintenaient toujours au caractère une forme reconnaissable ; en second lieu, par l'effet de la singulière habitude contractée par les scribes grecs de mettre une grande lettre, non au commencement de la phrase, mais au commencement de la ligne qui suit; l'initiale ornée tombe n'importe où, même au milieu d'un mot, et dès lors n'est plus une initiale. On s'explique difficilement comment des yeux accoutumés à l'ordre et à la symétrie pouvaient n'être pas choqués de la confusion engendrée par ce

1. *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrit grecs de la Bibliothèque nationale,* p. 23.

vieil usage; cela nous montre une fois de plus l'empire absolu que la tradition exerçait à Byzance.

Les portraits abondent dans les miniatures de cette



FIG. 95.

INITIALES BYZANTINES. Xe SIÈCLE.

(Tiré du ms. grec 654 de la Bibl. nat.)

école. Mais sont-ce bien des portraits? Quelques types illustres, ceux de saint Paul et de saint Jean Chrysostome, dont le souvenir était très vivace chez les Grecs, ceux des anciens empereurs, sont reproduits fidèlement de génération en génération, et certainement ces images stéréotypées doivent avoir conservé quelque chose de la physionomie de l'original; les données de l'histoire confirment tout à fait cette supposition. Il n'en est pas

de même pour les personnages moins connus. Tout au plus peut-on considérer comme authentique la figure des princes représentés dans les livres exécutés pour eux, par exemple, celle de Basile le Macédonien, de Constantin Ducas, de Nicéphore Botoniate et de leurs épouses, dans trois volumes qui ont été à leur usage. Quant aux prélats, aux écrivains, aux médecins, aux fonctionnaires peints dans divers manuscrits, isolés ou autrement, à l'époque où la tyrannie de la convention était complètement établie, il serait imprudent de les prendre pour autant de portraits. Il est impossible cependant de ne pas admirer ces fines têtes au caractère antique, à la carnation foncée, et ces corps bien posés, couverts d'amples vêtements artistement drapés, ressortant sur un fond d'or qui a gardé tout son éclat. Aux évangélistes, aux anges, aux saints, aux patriarches, le miniateur a également prêté ces types classiques, qui ont du moins l'avantage d'exprimer la physionomie de la race, et ces nobles attitudes si familières aux anciens. La vérité de la pose atteint son comble dans un Jacob endormi, justement vanté par Wagen, qui va jusqu'à le préférer à la célèbre figure exécutée par Raphaël dans les loges du Vatican. Cette œuvre de maître appartient à un saint Grégoire de Nazianze de la fin du IXe siècle, qui est un monument d'une importance capitale pour l'étude de l'art byzantin.

Les scènes religieuses et historiques sont traitées de la même façon. La Bible entière est habillée à la grecque; les réminiscences païennes naissent d'elles-mêmes sous le pinceau des enlumineurs; les dieux, les héros mythologiques, vêtus ou nus, sont évoqués sous

le moindre prétexte. David gardant ses troupeaux, c'est Orphée ou Apollon jouant de la lyre, inspiré par une belle femme aux bras et au sein découverts, symbolisant la Mélodie. La Justice, la Force, la Vérité sont des



FIG. 96. — TÊTE D'ANGE. XIIe SIÈCLE.
(Tiré du ms. grec 278 de la Bibl. nat.)

nymphes antiques. Quantité d'autres souvenirs des beaux temps de la Grèce ont été relevés par M. Bordier, qui a rapproché avec raison toutes ces curieuses miniatures des peintures d'Herculanum. D'un autre

côté, les scènes purement chrétiennes, celle de la Vierge tenant l'enfant Jésus devant les Mages et les bergers, celle du baptême du Sauveur dans les eaux du Jourdain, s'immobilisent en quelques modèles stéréotypés, qui passeront d'âge en âge et de pays en pays sans se modifier en rien; ils sont venus ainsi jusqu'à nous. Ici le paganisme est remplacé par le byzantinisme. Nous en sommes dédommagés dans quelques grandes pages d'histoire contemporaine ou relativement moderne, telles que la Condamnation de l'hérésie de Macédonius et la Cour de l'empereur Jean Cantacuzène, peintes dans deux manuscrits des IXe et XIVe siècles, parce que là le costume et le type néo-grecs sont à leur place, et que rien de choquant ne vient nous déranger dans notre légitime admiration. Des sujets de chasse, des monuments en construction, de rares scènes de mœurs nous initient aussi à certains détails de la vie byzantine. Mais il ne faut pas oublier qu'ils sont toujours mélangés d'éléments empruntés au fonds commun de la tradition; l'imitation de la nature n'est jamais érigée en principe comme dans les écoles d'Occident. Ainsi, le peintre byzantin n'hésite pas à donner des proportions minimes aux personnages d'un rang secondaire qui figurent dans ses tableaux. Il fait l'empereur très grand, uniquement parce que c'est l'empereur, et l'esclave ou même l'enlumineur très petits, par la seule raison qu'ils sont d'une classe inférieure; ce ne sont pas les lois de la perspective qui le guident, c'est la flatterie, ou, si l'on aime mieux, la modestie; mais ni l'une ni l'autre n'ont affaire avec le dessin.

Le paysage n'existe pas dans les miniatures de cette



FIG. 97. — LE SOMMEIL DE JACOB. IXe SIÈCLE.

(Miniature du ms. grec 510 de la Bibl. nat.)

école, ou, s'il existe, il est tiré d'une nature inconnue. « Les arbres sont des plaques vertes, festonnées sur leurs bords et relevées de blanc jaunâtre ou de blanc pur, tout crûment; les branchages sont des filaments noirs, les buissons de petits bouquets posés à côté l'un de l'autre. » Dans le Baptême de Jésus, « les rochers sont fantastiquement amoncelés »; ailleurs, « la grêle est figurée par de grosses boules blanches, arrangées symétriquement en quinconce ». Les bâtiments les plus beaux comme les plus humbles « sont invariablement tracés avec l'ignorance la plus absolue de la perspective[1]. » Les intérieurs sont également très rudimentaires; seuls, le service de la table et le matériel à l'usage du calligraphe sont représentés avec une certaine complaisance. L'espèce animale est beaucoup mieux traitée, notamment les chevaux, dont les Grecs ont toujours rendu la souplesse et la légèreté avec plus de bonheur que les artistes latins. Aux animaux se mêlent quelquefois des satyres ou des dieux Pan; ces grotesques donnent un parfum d'antiquité au traité de Nicandre, *De naturis animalium*, écrit au XIe siècle d'après un prototype antérieur, à ce que pense M. Lenormant[2]. Les fleurs prennent un aspect naturel et presque scientifique dans un *De materiâ medicâ* de Dioscoride, à peu près du même âge, où leur contour a été dessiné à l'encre avant l'application de la gouache. Toutefois c'est là, on le comprend, une exception voulue. La plante fleurie ou bien en feuilles, ici plus qu'ailleurs, est un simple motif d'ornement. Elle se déroule en fantaisies

1. Bordier, *op. cit.*, p. 13.
2 *Gazette d'archéologie*, an. 1875, p. 60 et 125.

très harmonieuses; mais, comme si les enlumineurs du Bas-Empire ne pouvaient trop s'éloigner de la na-

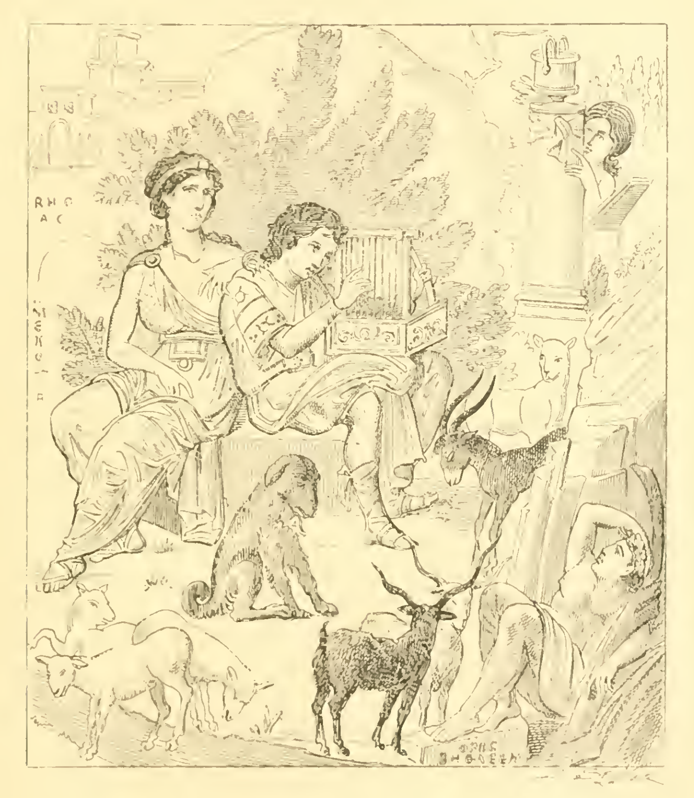


FIG. 98. — DAVID SOUS LES TRAITS D'ORPHÉE. Xe SIÈCLE.

(Tiré du ms. grec 139 de la Bibl. nat.)

ture, au lieu de nous montrer la fleur dans son intégrité, ils imaginent de la couper en deux par une sec-

tion verticale, afin d'en faire voir l'intérieur. Leurs compatriotes la traitaient-ils ainsi dans la réalité? En tout cas, l'on s'explique difficilement la raison d'un tel massacre. D'autres dessins d'ornement sont semés çà et là dans leurs livres : ce sont principalement des bandeaux ou des frontons fleuronnés, se prolongeant quelquefois à droite et à gauche de la page, de manière à former un portique ou une espèce de II majuscule. La profusion de l'or et des couleurs vives, les mille variétés de la *grecque*, l'élégance des fleurons communiquent au décor byzantin un air de grande richesse et un caractère tout particulier, que chacun connaît.

L'art d'illustrer les manuscrits fut inculqué par les peintres néo-grecs aux Slaves ou Russes, leurs voisins et coreligionnaires. Denys, moine de Tourma, près d'Agrapha, qui écrivit au moyen âge un recueil de recettes, signale les procédés des Moscovites avec ceux des Crétois, et l'on a pu lire dans une curieuse inscription la mention d'un artiste russe tout à fait extraordinaire, qui faisait parler de lui au XIIe siècle : il n'avait pas de mains et tenait son pinceau entre ses dents[1]. Mais, chez ce peuple à demi barbare, la miniature se contenta de marcher de loin sur les traces des Byzantins. Les rares lettrines des livres sacrés provenant des pays slaves, de la Russie, de l'Illyrie, de la Dalmatie, de la Bohême, dénotent un art tout à fait retardataire et très inférieur; quelques ornements grecs, rectilignes, colorés de jaune et de rouge, en font toute la décora-

1. *Revue archéologique*, VII, 337.

tion. Un seul monument sort de l'ordinaire : c'est le fameux évangéliaire dit *Texte du sacre*, sur lequel nos rois prêtaient autrefois un serment solennel, le jour de leur couronnement. Exécuté vers 1395 dans un couvent de Bohême, par ordre de l'empereur Charles IV, et arrivé jusqu'à Reims après toute sorte de vicissitudes, ce précieux manuscrit est encore plus intéressant par sa reliure d'orfèvrerie et par les souvenirs historiques qu'il éveille en foule que par sa décoration intérieure. Celle-ci, en effet, est relativement simple; elle se compose de lettres et de rubriques en vermillon et d'un petit nombre de vignettes qui semblent tenir le milieu entre le style byzantin et le nôtre. L'édition de MM. Louis Paris et Silvestre en peut donner l'idée.

Le goût des beaux livres s'est étendu jusqu'aux contrées les plus lointaines de l'Orient. Les Arabes d'Asie, d'Afrique, d'Espagne, tout en respectant la défense faite par leur Prophète de représenter le visage humain, ont embelli par la plume et le pinceau beaucoup d'exemplaires du Coran; ils ont déployé dans le domaine restreint de l'ornement une imagination merveilleuse. Les Persans, appartenant à la secte *schiite*, qui ne reconnaît pas la même règle, ont orné de vraies miniatures quelques-uns de leurs gracieux poèmes; ils y ont prodigué les figures fines, les fleurs, les oiseaux, les arabesques, les couleurs chatoyantes. Ils ont connu, eux aussi, une sorte de symbolisme, ce qui ne les a pas empêchés d'aimer et de peindre la nature champêtre : tel de leurs sujets, une conversation entre un poète et une bergère, au bord d'une fontaine, est une fraîche et naïve pastorale; il rappelle les vignettes persanes faites pour

les schahs de la dynastie Séfienne et pour les souverains Timourides des Indes. Notre Cabinet des estampes possède encore d'autres spécimens de cet art si varié, le recueil des *Dames et seigneurs de la Perse* et celui des *Portraits des rois mongols*, rapporté par le Vénitien Manuci. Les Indiens eux-mêmes, ainsi que les peuples de l'Asie Mineure, ont encadré leurs livres sacrés dans de lourds portiques dorés, accompagnés de fantastiques éléphants et de ces ornements bleus et rouges qui font la base des dessins dits de Smyrne. Les Chinois, les Japonais ont semé jusqu'à nos jours, sur le papier ou la soie de leurs mystérieux grimoires, ces figurines bizarres que leurs éventails, leurs étoffes ont popularisées chez nous. Il n'est pas jusqu'aux monuments écrits de la vieille race mexicaine, retrouvés au fond du Yucatan ou du Guatemala, qui ne soient décorés de peintures. Il faudrait un volume spécial pour décrire les mille productions de ces écoles exotiques, si différentes des nôtres, et la description serait un peu monotone. Tant il est vrai que, sous toutes les latitudes et dans tous les temps, l'homme a éprouvé le besoin de rendre sensibles aux yeux les chefs-d'œuvre de la pensée et de les revêtir de la beauté extérieure, comme si les livres avaient ainsi que lui une âme et un corps, et que l'élégance de l'un dût nécessairement répondre aux mérites de l'autre.

CHAPITRE VII

LES ENLUMINEURS ET LEURS PROCÉDÉS

Condition des enlumineurs; leur physionomie. — Leur manière de procéder : travail à la plume et au pinceau; ombre et lumière; application de l'or sur le vélin. — Préparation des couleurs; zèle des enlumineurs pour se procurer les meilleures recettes; recueils spéciaux. — Traité *De Arte illuminandi*. — Usage des patrons découpés. — Lettrines imprimées au moyen d'un moule en relief. — Salaire des enlumineurs; prix des miniatures et des manuscrits illustrés.

Comme nous l'avons fait pour l'écriture, nous allons maintenant passer de l'œuvre à l'ouvrier. Qui n'aimerait à s'introduire dans l'atelier de ces humbles artistes, si profondément ignorés pour la plupart, et à surprendre les secrets de leur profession? Nous avons essayé de le faire pour les calligraphes; nous avons pénétré dans ces paisibles *scriptoria*, où se multipliaient, comme dans une ruche laborieuse, les produits intellectuels de tous les âges. Or ces simples scribes de la première période étaient en même temps les enlumineurs. L'ornementation des livres n'avait pas encore pris assez de développement pour nécessiter l'intervention des peintres véritables; tant qu'elle demeura confinée entre les mains des moines, le travail ne fut pas divisé. On se rappelle cet abbé qui, à

lui seul, avait préparé le parchemin d'un graduel, l'avait réglé, avait transcrit, corrigé et ponctué le texte, puis enfin avait illustré les pages et noté la musique. Sans cumuler autant de fonctions différentes, le calligraphe ordinaire savait embellir son œuvre par la plume et par le pinceau. Les conciles, les évêques des premiers siècles avaient prescrit l'étude des beaux-arts dans les monastères, et les règlements particuliers de plusieurs ordres religieux, ceux des Chartreux, par exemple, avaient sanctionné cette obligation. Aussi n'était-il pas rare de voir les mêmes hommes s'occuper à la fois de peinture, de sculpture, d'orfèvrerie, de musique ; l'art était un dans le haut moyen âge, et par la pensée et par l'exécution. Ainsi donc, tout ce qui a été dit plus haut sur les écrivains s'applique également aux enlumineurs primitifs : les mêmes tribulations, les mêmes encouragements les attendaient, et, si la belle écriture était récompensée par des visions célestes, la main qui peignait le vélin, d'après les légendes de Kildare, était dirigée par les anges.

Au XIIIe siècle, cet art prenant tout à coup une extension considérable, son exercice se partage entre les clercs et les laïques, et en même temps le miniateur se sépare du calligraphe ; non pas d'une façon générale et absolue, car ils se trouveront longtemps encore compris dans les mêmes corporations et soumis à une taxe commune, mais en certains cas particuliers, qui deviendront de plus en plus nombreux. Déjà l'on commence à les désigner par des noms différents : le premier s'appelle l'*illuminator*, le *paginator* ou le décorateur de pages ; le second garde l'ancienne dénomination de *librarius*

ou de *scriptor*, mais avec une signification plus restreinte. En 1292, le rôle des tailles de Paris compte douze enlumineurs établis dans cette ville ; en 1300, il en compte quinze. Comme la plupart des autres artisans parisiens, ils étaient presque tous groupés dans une même rue, la rue Boutebrie, qui prit d'eux le nom de rue des Enlumineurs ; ils s'y trouvaient dans le voisinage des parcheminiers et des libraires, de sorte que les différentes industries ayant pour objet la confection du livre étaient concentrées dans le même quartier, au grand avantage du public. En 1383, l'ornementation des manuscrits constituait une profession exclusive, et ceux qui s'y adonnaient formaient une corporation à part *(illuminator librorum fuit, et est ac esse intendit verus illuminator juratus)*. Cette corporation, comme celle des écrivains et plusieurs autres, était exempte de la charge du guet. C'est à partir de la même époque que les princes, les grands seigneurs, les prélats commencèrent à avoir des enlumineurs attitrés, attachés à leur personne ou à leur cour : Charles V et ses successeurs, les ducs de Berry, d'Anjou et de Bourgogne, Richard de Bury et plus tard le sire de la Gruthuyse en entretenaient un certain nombre. Ceux qui travaillaient pour la famille royale, comme Jean Fouquet, Jean Bourdichon, Barthélemi Guetty avaient le titre de « peintres du roi » ; et le fait est que les plus grands peintres, en Italie comme en Flandre et comme chez nous, ne dédaignaient pas, nous l'avons vu, d'exercer leur talent sur les manuscrits. Les écoles de peinture n'existaient pas encore, car, lorsqu'on parle de l'école de Fouquet ou de ses élèves, c'est généralement au figuré, et l'on veut simplement

dire ses imitateurs. Mais il y avait des familles d'artistes où l'amour du métier, les recettes, les procédés se transmettaient de génération en génération et qui formaient, par le fait, de véritables écoles particulières. On voyait les pères et les enfants, les frères et les sœurs collaborer ou rivaliser ensemble. Telle était la famille des van Eyck, illustrée par les travaux d'Hubert, de Jean et de Marguerite; celle des Horembault, dont trois membres également, Gérard, Luc et Suzanne, manièrent le pinceau. « Suzanne, sœur audit Luc Horembout, rapporte Guichardin, fut excellente ouvrière, principalement en faire ouvrages très menus et fins au poissible, et très excellente quant à l'art d'illuminer; de sorte que le roy Henri VIII, avec grands dons et provisions, l'attira en Angleterre auprès de luy, où elle vesquit plusieurs années en faveur et grande grâce de toute la court, et finalement y mourut en grand honneur, estant fort riche[1]. » On voit que les enlumineuses des cloîtres avaient trouvé de dignes héritières.

La plupart de ces artistes séculiers sont demeurés inconnus. Un très petit nombre signaient leurs œuvres, à l'exemple de certains religieux, plus rares encore. Dès le déclin du XIIIe siècle, on rencontre parfois à la fin des manuscrits, après la souscription du copiste, des notes comme celle-ci :

> *Henris* ot nom l'enlumineur,
> Dex le gardie de deshouneur[2].

Ces signatures, d'abord timides, en raison de la mo-

1. *Description de tout le Pays-Bas*, p. 133.
2. Delisle, *op. cit.*, III, 301.

destie de l'artisan ou de l'infériorité de sa condition, deviennent avec le temps un peu plus fréquentes. Quand les miniatures sont transformées en tableaux de maîtres, ceux-ci tracent volontiers leur nom au bas, surtout dans l'école italienne, et quelques-uns vont même jusqu'à l'inscrire en lettres d'or ; mais c'est toujours l'exception. Les comptes, les devis, les documents de tout genre et les témoignages d'admiration des contemporains nous ont révélé d'autres personnalités remarquables; ils ont fourni au marquis de Laborde et à M. Léopold Delisle les éléments d'une longue nomenclature, qui peut être d'un grand secours pour l'histoire détaillée de la miniature[1]. Malgré tous les efforts de la science, la proportion des ignorés demeurera toujours très forte, en raison de la quantité innombrable de nos manuscrits illustrés.

La physionomie de l'enlumineur n'est pas entourée d'une lumière bien vive non plus. Il apparaît moins souvent dans ses propres ouvrages que le simple scribe. Dans la phase hiératique, comme il est ordinairement confondu avec le calligraphe, on peut surprendre sur la figure de celui-ci quelques traits relatifs au côté artistique de sa profession. Il se représente parfois au travail avec les attributs et les instruments du peintre ; son image est alors celle d'un homme épris de son métier et profondément appliqué. « Je n'ai jamais pu voir sur le vélin des manuscrits, dit l'historien de l'*Art chrétien en Flandre*, la figurine qui représente l'enlumineur sans y arrêter quelque temps mes regards et ma pensée. Le

1. *Les Ducs de Bourgogne* et *le Cabinet des manuscrits, in fine.*

visage du moine est calme et sérieux ; une légère couronne de cheveux entoure sa tête rasée ; il est enveloppé par une robe de bure aux plis lourds et symétriques ; assis sur un escabeau en bois sculpté, il incline la tête vers le lourd pupitre qui porte un livre orné d'enluminures encore inachevées, et sa main, à l'aide de la plume ou du brunissoir, place l'or, l'argent et les couleurs brillantes. Cependant, autour de lui, dans les enroulements capricieux du feuillage et des arabesques, s'agitent les démons, les sirènes et les dragons ailés[1]. » Chez les artistes laïques, le décor change ; mais l'expression du visage et les accessoires restent les mêmes. L'enlumineur du xve ou du xvie siècle est un travailleur indépendant. Il exerce son métier chez lui, sur une table à tiroir posée devant une large fenêtre, qui ne lui marchande pas la lumière. Sur cette table, un pupitre ou petit chevalet supporte le vélin sur lequel erre son pinceau. Il est assis sur un tabouret à trois pieds. Autour de lui, quelques fioles, des vases, des images appendues aux murs. Son installation, son mobilier, son costume ont une apparence assez confortable ; on sent que c'est un artisan « arrivé ».



FIG. 99.
L'ENLUMINEUR SIGER.
XIIe SIÈCLE.
(D'après un ms. de Douai, reproduit par Dehaisnes, *op. cit.*, p. 42.)

1. Dehaisnes, l'*Art chrétien en Flandre*, p. 47.

Indépendamment du pinceau, il continue à se servir



FIG. 100. — UN ENLUMINEUR CHEZ LUI. XVIe SIÈCLE.

(Tiré de Schopper, *De omn. illib. artib.*)

de la plume ; il lui faut encore un brunissoir, un cou-

teau bien tranchant, un compas, un pied de lièvre et une dent de loup, pour polir les surfaces, une pierre-ponce, des godets, des coquilles, des mortiers de porphyre, des alambics, des fourneaux, car il fabrique la plupart du temps ses couleurs lui-même. Il les essaye d'abord sur un morceau de parchemin ; l'usage de la palette ne lui est pas familier. Puis il prend le volume ou le feuillet qu'il a été chargé d'illustrer, pour y composer directement son sujet ; car il est très rare qu'il en jette l'idée première dans quelques croquis informes, comme on en trouve sur les marges des *Morales* de saint Grégoire le Grand transcrites au XIIIe siècle à l'abbaye de Cuissy (bibliothèque de Laon). Le livre lui a été remis tout écrit. Le copiste a eu soin de laisser en blanc l'emplacement des lettrines et des miniatures, et dans certains cas, lorsqu'il s'est méfié de son intelligence, il lui a indiqué les initiales à dessiner au moyen de signes imperceptibles tracés sur l'extrême bord de la marge extérieure, destiné à être rogné par le relieur; on trouve même quelquefois, à cette place, de petites légendes décrivant les histoires à peindre: *Hic pingatur papa genuflexus. — Hic ponatur una mulier in habitu viduali. — Ad pennellum pingatur stola.* Etc. Les premiers imprimeurs conserveront cette habitude de laisser une partie des pages vide, pour y placer après coup des sujets peints. Dans beaucoup de manuscrits, comme dans un certain nombre de livres imprimés, les espaces blancs ménagés ainsi de distance en distance n'ont pas été remplis; ce qui prouve bien que le travail de l'écrivain précédait celui de l'enlumineur, et il était difficile qu'il en fût autrement. Cependant on a quelques exemples

de lettrines exécutées à l'avance et attendant encore le texte qui devait les accompagner. D'autres fois, la peinture commencée a été interrompue, et nous n'avons pas à le regretter, car rien n'est plus propre que ces sujets inachevés à nous faire toucher du doigt les procédés de l'artiste et la marche de son travail. Sa première opération consiste à tracer avec la plume, trempée dans une encre noire ou bistre, quelquefois rouge, les contours du dessin. Avant de saisir le pinceau, il se sert encore de cette même plume pour couvrir de hachures certains fonds et pour exécuter certains détails, comme les entrelacs. Puis il remplit l'intérieur de cette esquisse au moyen de teintes plates, sur lesquelles il revient après pour figurer les ombres et le modelé par des tons plus foncés. Les artistes byzantins commencent plus volontiers par revêtir toute la surface à peindre d'une teinte neutre ou verdâtre; ils y tracent ensuite l'esquisse de leur sujet avec le pinceau et se bornent, pour finir, à faire des relevés en clair et des ombres d'un ton plus fort. « Ce procédé, dit M. Bordier, devait être bien antique, car c'est celui de la peinture à fresque; mais il était funeste [1]. » En revanche, il était fort commode. Quelquefois aussi, les enlumineurs grecs dessinent leurs sujets au minium, et en recouvrent tout l'intérieur, sauf les chairs, de feuilles d'or appliquées, sur lesquelles ils figurent ensuite les détails par des traits noirs: système assez grossier, qui ne devait pas se généraliser. Ils sont plus heureux lorsqu'ils modèlent le corps du Christ en brun rouge avant de le revêtir de sa robe;

1. Bordier, *op. cit.*, p. 26.

selon l'observation de M. Labarte, c'est exactement ce qu'a fait le peintre David dans son esquisse du *Serment du Jeu de paume*. Chez les Occidentaux, par exemple, le contour au trait noir finit par devenir assez léger pour être à peine visible, et la teinte plate de l'aquarelle est peu à peu remplacée par la gouache, qui apparaît dans certains manuscrits au XIIe siècle. Dès lors, les rehauts, les empâtements donnent au coloris de nos miniatures tout le relief, toute la vivacité de la peinture à l'huile, bien que les couleurs ne soient délayées qu'à l'eau de gomme ou au blanc d'œuf.

Un nouveau procédé s'introduit peu de temps après pour rendre la lumière : c'est la hachure d'or appliquée sur les champs coloriés. Les beaux livres d'heures du XIVe siècle étincellent déjà des feux jetés par ces rayons de soleil artificiels. « Le pinceau dépose partout l'or en larges traits ou en fines hachures, pour simuler la lumière qui se joue sur les plis des vêtements, sur les plumes de l'oiseau, sur les feuillages des arbres, sur les ondulations des eaux, sur les plans divers du paysage. Du ciel il tombe en rayons autour des apôtres et simule une gloire. Ce travail des hachures d'or sur les vêtements de couleurs diverses produit des effets tout nouveaux et complètement inattendus. Les tons se modifient jusqu'à lutter, pour l'éclat et la variété, avec les plumages opulents des oiseaux les plus favorisés de la nature, les paons, les faisans, les colibris. Les brocarts d'or, les plus splendides étoffes de Lyon ne chatoient pas plus ardemment. Parfois, au contraire, le fond est d'or et la hachure de couleur. La nature et la vérité sont offensées, c'est vrai ; les nuances sont menteuses ; mais que ce

mensonge est charmant et vite pardonné[1] ! » Ajoutons que ce mélange de l'or aux couleurs a cependant pour but de rendre des effets de lumière naturels, et que jamais il n'arrive à la dureté ni à l'invraisemblance des fonds uniformément dorés de l'école byzantine. On a un exemple surprenant de la puissance du reflet métallique dans la scène du Jardin des Oliviers, telle que l'a traitée le peintre des Heures de la reine Anne : les lanternes portées par Judas et ses compagnons paraissent réellement allumées, tant la flamme de l'or est vive ; c'est un effet réaliste visiblement cherché et trouvé. Où l'excès commence, où la « ficelle » apparaît, c'est lorsque l'enlumineur, voulant produire un trompe-l'œil plus violent, promène la pointe sèche sur les ors, de manière à y graver en creux ses hachures, ou, mieux encore, sillonne avec elle l'envers du champ, sous le parchemin, afin de produire à l'endroit des saillies et des reliefs dorés. Ce curieux procédé, dont la critique a eu d'abord quelque peine à se rendre compte, est heureusement assez rare.

Pour appliquer ainsi l'or en simples traits, on le réduisait à l'état d'encre ou de couleur liquide, et on l'étendait, soit avec la plume, soit avec le pinceau. Les filets tracés à la plume sont généralement plus brillants et plus épais, parce que cet instrument déposait sur son chemin une plus grande quantité de matière colorante. L'encre d'or, fabriquée de plusieurs manières décrites en détail dans les traités spéciaux, et déjà connue, du reste, chez les Grecs et les Romains, ne se posait

1. Fleury, *op. cit.*, 2e partie, p. 94.

pas directement sur le parchemin : celui-ci recevait auparavant un premier trait au cinabre ou au carmin, destiné à la faire briller davantage ou à la faire adhérer plus solidement par le moyen des substances résineuses entrant dans la composition de ces couleurs; et quelquefois ce trait rouge est devenu apparent sous les ornements ou les caractères métalliques altérés par le temps. Même lorsqu'on recouvrait d'or des champs ou des fonds plus ou moins larges, on enduisait préalablement le vélin d'une couche épaisse de couleur blanche, rouge ou noire, ou au moins d'un encollage au blanc d'œuf, jouant le rôle de cette première assise que les peintres nomment l'impression. Les Byzantins se contentaient d'une légère application de colle quelconque; aussi leurs fonds dorés ont-ils moins de relief. Le pinceau étendait ensuite l'or liquide sur toute la surface ainsi apprêtée; mais certains enlumineurs préféraient découper dans une feuille d'or un morceau de la forme et de la grandeur voulues, le poser adroitement sur l'enduit, qui le fixait en séchant, et le brunir ensuite avec le polissoir. Ce procédé était renouvelé des Byzantins. Les Persans l'ont également connu; ils ont même renchéri en collant par-dessus l'or de petites émeraudes et des moitiés de perles, de manière à donner à leurs miniatures l'aspect d'un véritable travail d'orfèvrerie.

Du reste, la manière d'appliquer et de préparer les couleurs en général faisait la grande préoccupation des artistes du moyen âge. Ils entreprenaient des voyages lointains pour se procurer les meilleures recettes; ils en formaient des recueils, qu'ils gardaient précieusement pour eux et leurs amis, et les allongeaient ou les

corrigeaient à mesure qu'augmentait leur expérience. Rien de plus instructif, à cet égard, que le travail d'enquête auquel on voit se livrer, en 1409 et 1410, un simple amateur parisien, maître Jean Le Bègue, greffier des maîtres généraux de la Monnaie du roi. Après avoir réuni d'abord et transcrit de sa main les livres techniques les plus connus, tels que ceux de Théophile et d'Héraclius, il s'en va en Italie. A Gênes, il se fait prêter par un frère Denis, appartenant au monastère *del Sacho*, de Milan, un cahier plein de recettes, qu'il s'empresse de copier. A Bologne, il découvre un brodeur flamand, appelé Thierry, qui avait travaillé à Pavie pour le duc de Milan et précédemment à Londres, où des industriels lui avaient appris les secrets de la fabrication de certaines couleurs : il en obtient la révélation et les ajoute à son manuscrit. Dans la même ville, il fait la connaissance d'un peintre italien, maître Jean de Modène, auteur d'un recueil analogue au sien ; il en prend encore la copie. Puis, revenu à Paris, il fréquente un enlumineur nommé Jean Larcher ou Archier, et celui-ci lui communique ses propres découvertes: un Normand, ayant demeuré chez maître Pierre de Vérone, habile en l'art de fabriquer et d'affiner l'outremer, lui avait livré tel et tel procédé ; un Flamand, Jacques Cona, qui était venu s'établir dans la capitale, lui en avait indiqué d'autres, et lui-même les avait perfectionnés d'après ses lectures et ses informations personnelles, en Lombardie et ailleurs ; enfin, Antoine de Compiègne, un ancien du métier, dépositaire des vieilles traditions *(illuminator librorum, antiquus homo)*, lui avait ouvert le trésor de son expérience, et il avait

également contrôlé ses recettes au moyen de divers témoignages glanés dans les ateliers lombards et bolonais. Autant de sources nouvelles, où maître Jean Le Bègue se hâte de puiser; si bien que son manuscrit devient une des compilations les plus complètes sur la matière[1]. Indépendamment de son recueil peu connu, l'intelligente curiosité des spécialistes nous a valu un assez grand nombre de manuels latins, français ou italiens, qui n'imposent pas, comme ceux de Byzance, des formules fixes pour la représentation de tel ou tel sujet, mais qui, laissant à l'artiste la liberté d'user de son imagination, lui apprennent uniquement le côté matériel de son métier. Quelques-uns de ces traités embrassent tous les arts: la fameuse encyclopédie du moine Théophile, par exemple *(Schedula diversarum artium)*, n'a que quelques chapitres consacrés à la manière de poser l'or ou l'argent sur le parchemin, de fabriquer les couleurs, de les délayer, de les mélanger pour l'usage des enlumineurs; il indique que la plupart doivent être détrempées avec de l'eau de gomme, le vert avec du vin pur, le vermillon, le carmin, la céruse avec du blanc d'œuf, et qu'il faut en appliquer une seule couche sur les lettres, deux sur les autres sujets. Le traité d'Héraclius, *De coloribus et artibus Romanorum*, tiré d'ouvrages plus anciens, celui de Pierre de Saint-Omer, *De coloribus faciendis*, et ceux de quelques anonymes italiens ne sont guère plus spéciaux[2]. Mais il en est un qui s'occupe exclusivement de l'enluminure et qui nous

1. Bibl. nat., ms. lat. 6741.

2. La plupart de ces manuels sont réunis dans l'édition de mistress Merrifield, *Original treaties on the arts of painting*, etc.

donne sur sa pratique les renseignements les plus complets, les plus intéressants : c'est un opuscule inédit, qu'il nous a été donné de transcrire sur l'original à la bibliothèque de Naples, et qui a pour titre *De arte illuminandi*. L'auteur, d'après les indices fournis par le texte, était un homme du métier, Italien, et très probablement Napolitain. L'écriture du manuscrit permet d'en placer la rédaction vers l'an 1400 au plus tard; il se rapporte donc à la plus belle époque de la miniature, et il émane d'une des plus brillantes écoles. En voici l'analyse sommaire, qui donnera mieux que toute espèce d'exposé l'idée des procédés en vogue au moyen âge.

« Il y a huit couleurs nécessaires pour l'enluminure, savoir : le noir, le blanc, le rouge, le glauque (c'est ainsi que notre auteur appelle le jaune), le bleu, le violet, le vert, le rose. Ces couleurs sont fournies, soit par la nature, soit par la fabrication. Le noir se prend dans la terre noire ou dans la pierre; il se fabrique avec des sarments de vigne ou d'autres bois carbonisés, avec la fumée des chandelles, de la cire ou de l'huile, avec la sépia recueillie dans un bassin ou dans une écuelle de verre. Le blanc se fait avec le plomb ou céruse, ou bien avec des ossements d'animaux brûlés; mais alors il est trop pâteux. Le rouge est extrait d'une terre rouge appelée *macra ;* celui qu'on appelle cinabre se fait avec du soufre et du vif-argent; celui qu'on appelle *minium* se fait avec le plomb. Le glauque se tire d'une terre jaune nommée orpiment, de l'or fin, du safran ; on le fabrique aussi avec la racine du *curcuma*, ou avec l'herbe à foulon et la céruse; celui qui est connu sous

le nom de pourpre, ou d'*aurum musicum*, s'obtient par la sublimation ; le *giallolino* (jaune de Naples ou jaune pâle) est produit par la guède. Les bleus naturels sont le bleu d'outremer et l'azur d'Allemagne ; le bleu artificiel se fait avec la plante qu'on nomme tournesol, et qui donne également le violet. Le vert vient de la terre ou du vert d'azur (pierre arménienne) ; on le tire aussi du bronze, du lis azurin (iris), et d'une petite prune appelée *prugnamerola* par le peuple de Rome, sur le territoire duquel elle abonde, au temps des vendanges, dans les haies des vignes. Le rose ou la rosette, qu'on emploie sur le parchemin pour tracer les contours des feuilles ou le corps des lettres, se fabrique avec d'excellent bois de Brésil (*brasilii*) ; la couleur de brésil liquide et sans corps, pour faire les ombres, se fabrique avec le même bois, mais d'une autre manière. »

Suivent des instructions détaillées pour la préparation de ces diverses couleurs; après quoi, l'auteur traite les points que voici :

« *Comment on applique l'or sur le parchemin.* — Il y a une quantité de moyens différents ; le meilleur est le suivant. On prend du plâtre cuit et bien préparé, comme celui dont les peintres se servent pour fixer l'or sur leurs tableaux ; on le mêle avec un quart de bol d'Arménie, et l'on broie le tout sur la pierre de porphyre avec un peu d'eau claire. On prend ensuite une partie de ce mélange ou de cette assise ; on y ajoute de la colle de parchemin et une légère dose de miel ; puis, à l'aide du pinceau, on en étend une couche sur les parties à dorer, qui auront été préalablement frottées avec un morceau de colle de poisson mouillé et amolli

sur les lèvres. Quelques-uns frottent même de cette façon tout le dessin, pour que les couleurs s'incorporent mieux au vélin. On recommence deux ou trois fois, jusqu'à ce que l'assise tienne bien ; on égalise la surface au moyen d'une bonne lame, on la polit à l'aide du pied de lièvre, et on la baigne de nouveau avec un peu de blanc d'œuf à l'état de mousse. Enfin, l'on découpe avec un couteau autant d'or qu'il en faut, on l'appuie sur le parchemin de manière qu'il y adhère, et, au bout d'un instant, quand il est parfaitement sec, on le brunit avec la dent de loup, comme font les peintres. Le même procédé s'emploie pour l'argent.

« *Comment il faut moudre les couleurs et les délayer avant de les poser.* — Presque toutes les couleurs ayant un corps se broient sur la pierre de porphyre avec de l'eau ordinaire ; on les dépose ensuite dans de petits vaisseaux de terre ou de verre, où l'on renouvelle l'eau à mesure qu'elle s'évapore ou se corrompt. Le vert de bronze seul se broie avec du vinaigre, du suc d'iris ou d'autres substances. Pour le bleu d'outremer, il faut le purifier en y ajoutant une faible dose de sel ammoniac et en le passant à travers un linge. L'azur d'Allemagne acquiert plus de finesse en étant broyé avec une eau de gomme assez épaisse. Toutes les fois qu'on veut travailler l'azur avec le pinceau, il faut le détremper avec de l'eau gommée ; quelques-uns y mettent deux ou trois gouttes de blanc d'œuf. Quand on veut l'employer avec la plume pour le corps des lettres, il est bon de le mélanger aussi avec l'une de ces substances et d'y ajouter un petit morceau de sucre, de la grosseur d'un grain de blé. Pour faire

des fleurs (*florizare*) avec l'outremer, il faut d'abord qu'il soit très fin ; il faut ensuite le détremper avec du blanc d'œuf et de l'eau sucrée ou miellée. Le sucre candi peut toujours remplacer le sucre ou le miel ; mais on doit en mettre un peu plus.

« Pour faire des fleurs avec le tournesol, on le détrempe dans une coquille marine avec du blanc d'œuf bien battu, et l'on n'en exprime pas le suc. L'azur d'Allemagne, en pareil cas, se délaye aussi dans le blanc d'œuf, mais avec une légère addition de tournesol bleu ou violet, et, si l'azur d'Allemagne n'est pas beau, on le broie sur la pierre avec un peu de céruse.

« Le cinabre, destiné au même usage, doit être excellent et broyé avec de la lessive, puis passé à travers une étoffe de soie ou de lin et séché à l'air; quelques-uns y mêlent un demi-quart de minium. On le détrempe ensuite avec du blanc d'œuf, puis on le verse dans une corne de bœuf ou de verre. Si le blanc fait de l'écume, une miette de la cire qui se trouve dans les oreilles de l'homme suffit pour la détruire immédiatement; ceci est un secret.

« Pour peindre le corps des lettres avec le cinabre, il faut que cette couleur ait été d'abord soigneusement moulue à sec, puis délayée à l'œuf jusqu'à fluidité parfaite, séchée sur le porphyre, détrempée de nouveau, versée dans la cornue avec un peu de miel et une miette de la même cire ; moyennant ces précautions, le cinabre reluira sur le parchemin et ne s'écaillera pas. Dans l'ampoule, on aura soin de joindre au blanc d'œuf une légère dose de réalgar ou de toute autre substance propre à l'empêcher de se corrompre.

« Pour le dessin des feuilles et les autres ouvrages du pinceau, il faut mêler à l'azur, au rose, au vert une très petite proportion de céruse broyée avec de l'eau de gomme arabique, de manière que la nuance soit à peine altérée.

« Le jaune de safran se délaye avec du blanc d'œuf frais, renouvelé suivant les besoins ; il arrive ainsi à reluire comme du verre. Lorsqu'il doit être posé avec le pinceau sur des lettres noires ou rouges, il faut qu'il y ait assez de blanc d'œuf pour lui communiquer la subtilité et l'éclat de l'or ; s'il y en a trop, on ajoute de l'eau pure. Le jaune fait avec le curcuma ou avec l'herbe à foulon doit, ainsi que le *giallolino*, reposer dans un vase avec de l'eau ordinaire, et n'être délayé qu'au moment de s'en servir ; de même pour la terre jaune.

« *Comment les couleurs doivent être employées pour la première couche et pour les ombres.* — Le cinabre et le minium, la pourpre et le *giallolino* feront mieux appliqués purs, quoiqu'on puisse y mêler un peu de céruse, comme à l'azur et à la rosette. Le vert se combine heureusement avec le jaune ou la céruse. Il est bon de préparer ces mélanges à l'avance dans autant de récipients, et, s'ils épaississent, de les délayer avec de l'eau de gomme, puis ensuite avec de l'eau claire.

« Pour peindre en violet, on prendra le tournesol arrivé à cette nuance, on le délayera dans le blanc d'œuf ou l'eau gommée, on y ajoutera de la céruse, et, une fois la première couche donnée avec ce mélange, le pinceau travaillera par-dessus avec le tournesol pur. On pourra également, pour obtenir la teinte violette, com-

biner la rosette avec l'azur mélangé de céruse ou l'indigo fortement éclairci.

« Si la plupart des couleurs doivent être mêlées de céruse pour la première couche, elles doivent être employées pures pour les ombres. Aux extrémités de celles-ci, l'azur a besoin d'une teinte plus foncée ; elle lui sera communiquée par le rose sans corps, qui, du reste, sert à ombrer presque toutes les autres couleurs, de même que le tournesol violet. La pourpre et le *giallolino* s'ombrent aussi avec le brésil et le safran. Pour obtenir une nuance grise, on mélangera du noir, du blanc, du jaune, et, si l'on veut, un peu de rouge.

« *Comment on doit peindre la chair du visage et des membres.* — Il faut d'abord couvrir toute la surface à « incarner » d'une couche de terre verte étendue de beaucoup de blanc, de façon que la verdeur n'apparaisse presque pas. Ensuite, avec une combinaison de jaune, de noir, d'indigo et de rouge à l'état liquide, on reprendra les détails du visage, en ombrant partout où il le faut ; puis l'on éclaircira ou l'on relèvera certaines places avec du blanc légèrement teinté de vert, comme font les peintres. Après quoi, la coloration sera donnée aux endroits nécessaires avec du rouge mêlé d'un peu de blanc, et finalement toutes les nuances de la carnation seront fondues et adoucies au moyen d'une couche de blanc rosé, appliquée sur les relevés plutôt que sur les ombres. Si les figures étaient trop petites, on ne toucherait que les relevés, et avec du blanc pur de préférence. Les yeux demandent du blanc et du noir. Les contours seront marqués avec du rouge, du noir,

de l'indigo, mêlés d'un peu de jaune. C'est à l'artiste à adapter tous ces tons.

« *Comment on doit faire reluire les couleurs après leur application.* — On prend deux parties égales de gomme arabique et de blanc d'œuf bien battu, on les mélange dans un vase de verre, et on laisse sécher. Puis, quand on veut lustrer les couleurs et obtenir l'effet du vernis employé par les peintres, on amollit cette substance avec de l'eau de fontaine, on y ajoute une goutte de miel, et, à l'aide du pinceau, on en recouvre tout l'ouvrage. Une fois sec, cet enduit équivaut à un vernissage. Mais, avant de l'employer, il faut l'essayer sur autre chose : s'il fait des crevasses en séchant, c'est qu'il ne contient pas assez de miel ; s'il ne sèche pas et qu'il adhère au doigt, c'est qu'il en contient trop. »

On voit par ce résumé que l'enluminure n'avait pas attendu les progrès modernes de la chimie pour combiner les matières colorantes et varier leurs effets. C'est avec un certain étonnement qu'on retrouve dans les manuels du siècle dernier, même dans ceux d'aujourd'hui, tel et tel de ces vieux procédés qui se communiquaient avec mystère d'un atelier à l'autre, et qui nous paraîtraient maintenant des recettes de bonne femme s'ils n'étaient déguisés sous un masque scientifique. Il est problable que, si les textes et les monuments ne nous faisaient défaut, nous leur découvririons une origine beaucoup plus reculée encore.

Ce ne sont pas seulement les moyens d'apprêter et d'appliquer les couleurs qui se colportaient d'école en école. Les *scriptoria* monastiques avaient, pour les initiales peintes surtout, des modèles et des mesures qu'ils

se transmettaient en grande confidence ; de là cet air de famille, et quelquefois cette similitude complète qui règne entre les lettrines de certains manuscrits de provenance différente. « Le scribe royal Bertaud, mandait à Éginhard l'abbé Loup de Ferrières, passe pour posséder par écrit les types et les proportions des grandes lettres antiques, particulièrement de celles qu'on appelle onciales. Si vous le pouvez, faites-les-moi parvenir par le peintre que je vous envoie, dans une cédule scellée avec le plus grand soin [1]. » Ainsi les ateliers calligraphiques de la cour, aux temps carlovingiens, étaient regardés comme une école classique, et l'on cherchait à se procurer par tous les moyens leurs excellents modèles. Mais on alla beaucoup plus loin dans la voie de l'imitation et de la reproduction mécanique. Certains livres d'heures ont des feuillets dont l'ornementation, dont l'encadrement symétrique a été reporté du verso au recto, ou *vice versa*, par une espèce de calque ; système économique et favorable à la régularité de l'illustration. De là aux patrons tout faits, il n'y avait qu'un pas. Les types ou modèles découpés à l'emporte-pièce dans une lame de cuivre ou de laiton paraissent avoir été connus des Grecs et des Romains, voire même des Égyptiens ; on s'en sert encore de nos jours pour reproduire mathématiquement certains motifs d'ornement. On a cité un couvent de Chartreux, près de Mayence, qui possédait au moyen âge tout un alphabet taillé de la sorte ; l'invention des cartes à jouer est sortie d'un procédé analogue, de même que la xylogra-

1. *Lup. Ferrar*, *Ep.* 5. P. Cahier, *Nouv. Mél.*, IV, 124.

phie ou gravure sur bois, qui fit jeter aux enlumineurs des cris de désespoir parfaitement compréhensibles et constitua une sorte d'intermédiaire entre la calligraphie et la typographie. Dès l'époque romane, ces patrons découpés s'employaient quelquefois pour tracer le corps des majuscules; on s'en servit plus tard pour les minuscules elles-mêmes : des livres de plain-chant furent composés tout entiers par leur secours. Ce moyen était d'une commodité et d'une célérité tout à fait tentantes : la plume n'avait, en effet, qu'à suivre les linéaments du métal, sans que le dessinateur eût à se préoccuper d'autre chose. Mais c'était la mort de l'art et le triomphe du poncif. Aussi ne se vulgarisa-t-il jamais tant que les bonnes traditions survécurent.

Quelques esprits ingénieux inaugurèrent un système bien plus pratique, et auquel les historiens de l'imprimerie ne paraissent pas avoir prêté jusqu'à présent toute l'attention qu'il mérite : il équivalait effectivement au procédé typographique, et il dut certainement contribuer au complet épanouissement de cette merveilleuse invention. Déjà Seroux d'Agincourt avait remarqué dans un Sénèque du XIIIe siècle, conservé au Vatican, des initiales en couleur sur fond d'or dont le corps paraissait avoir été imprimé à l'aide d'une estampille[1]. A une date plus récente, vers 1863, l'étude sérieuse des manuscrits de la bibliothèque de Laon fit faire à M. Édouard Fleury une découverte du même genre, mais plus décisive : il reconnut dans deux de ces volumes, un Commentaire d'Origène sur saint Paul et une gram-

1. *Hist. de l'art*, III, 85.

maire de Papias, exécutés à l'abbaye de Vauclerc, aux environs de l'an 1200, plusieurs grandes lettres ornées, monochromes, obtenues en couleur par l'approche d'un caractère gravé à l'envers et en relief, comme nos types mobiles d'imprimerie. En regardant ces initiales, « l'œil est vivement attiré par le creux de la lettre sur le parchemin, et le doigt complète la démonstration par la sensation de cette profondeur, perceptible ainsi par deux sens à la fois, la vue et le toucher. Si l'on retourne

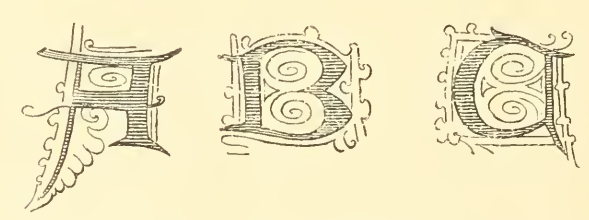


FIG. 101. — INITIALES ESTAMPILLÉES. XIIIe-XIVe SIÈCLE.
(Tiré d'un ms. du Vatican, reproduit par d'Agincourt, t. III, pl. 72.)

la page, le verso est plus probant encore. La saillie des lettres est évidente. Le doigt n'a rien à faire là ; l'œil suffit. C'est, en termes de typographie, le *foulage* obtenu sur nos papiers par une pression trop énergique et mal calculée. Tout le corps de la lettre, à l'envers, est en tel relief qu'on pourrait la dessiner sans aller chercher le trait au recto. Ces lettres ont donc été obtenues par un contre-procédé du patron à découpure, c'est-à-dire par la gravure en relief d'un morceau de bois ou d'un cube de métal[1]. » Une preuve concluante,

1. Éd. Fleury, *les Manuscrits à miniatures de la bibl. de Laon*, 2e partie, p. 5. Cf., sur les lettres obtenues avec des moules en

c'est qu'à certains endroits la couleur a bavoché sur le parchemin, comme si la matrice avait été trop chargée de liquide, tandis qu'à d'autres elle est à peine marquée. Mais le trait de l'initiale est seul gaufré de cette façon : les ornements, les fioritures qui l'accompagnent ont dû être ajoutés après coup par la plume ou le pinceau. Un juge dont la compétence est indiscutable, Jules Quicherat, a reconnu hautement l'évidence de ces faits et leur importance historique. Ils ne sauraient, assurément, être un exemple isolé, et des recherches spéciales dans les manuscrits à lettrines ne manqueront pas d'en faire découvrir d'autres qui les confirmeront. Il y avait longtemps, du reste, que des moules en relief servaient à graver sur le métal fondu, sur la terre cuite, sur la cire, des caractères en creux; les anciens appliquaient déjà ce procédé si pratique. Mais il n'en est pas moins curieux d'en constater l'emploi dans les livres, et de voir des enlumineurs français du XIIIe siècle, sinon du XIIe, devancer de deux ou trois cents ans une invention qui devait tuer leur art et passer alors pour absolument nouvelle.



FIG. 102.
INITIALE IMPRIMÉE OU ESTAMPILLÉE.
XIIIe SIÈCLE.
(Tiré d'un manuscrit de Laon, reproduit par Fleury, 2e part., pl. 50.)

relief, l'article d'Ambroise Didot sur la *Typographie*, dans l'*Encyclopédie moderne,* t. XXVI, p. 558.

D'après tous les détails qui précèdent, le travail des peintres sur vélin exigeait un soin et une patience infinis. La moindre miniature leur prenait un temps considérable; qu'était-ce donc de l'illustration d'un volume entier? En 1097, l'exécution de deux manuscrits ordinaires, copie, enluminure et reliure comprises, demandait quatre années[1]. Ce n'est là qu'un minimum; il devait être bien dépassé à l'époque où l'ornementation des livres avait atteint tout son luxueux développement. Aussi les plus beaux et les plus célèbres ont-ils été décorés par plusieurs mains, voire même par plusieurs générations d'artistes. L'ouvrage était-il rémunéré en proportion de son mérite et de sa longueur? Ici comme pour les travaux de calligraphie, et pour les mêmes causes, l'appréciation est difficile; on ne peut citer que des exemples, sans arriver à établir une relation fixe entre la main-d'œuvre et sa rétribution. Laissons de côté les enlumineurs des monastères, qui travaillaient en vue de la récompense céleste *(pro animæ suæ remedio)*; pour eux, du moins, il y avait unité de salaire. Mais, pour les séculiers, la différence du talent, de la renommée, le plus ou moins de générosité de leurs protecteurs et clients, enfin mille circonstances diverses créaient des disproportions énormes. Les artistes qui étaient assez heureux pour se faire attacher à la personne des princes avaient un revenu assuré pour le restant de leurs jours. Ainsi Jean Suzanne, nommé enlumineur en titre de Jean le Bon, recevait une pension de 2 sols parisis par jour, plus 100 sols par an pour son habil-

1. Du Cange, au mot *Illuminatio.*

lement; Ferdinand Ier, roi de Naples, donnait 10 ducats par mois à Joachim de Gigante; François Ier allouait à Robinet Testart, son enlumineur et valet de chambre ordinaire, 100 livres par an; une rente de 30 livres était faite par Henri IV à Robert Jullien : il est vrai qu'en certaines années « le trésorier n'en pouvoit paier aucune chose, faulte de fonds[1] ». D'autres étaient l'objet de largesses d'un genre différent : Jean Le Noir et sa fille Bourgot, tous deux experts en l'art de peindre sur vélin, ayant passé du service de la comtesse de Bar à celui du roi Jean, celui-ci leur fit cadeau d'une maison dans sa bonne ville de Paris. Ceux qui travaillaient accidentellement pour les grands personnages étaient moins royalement traités : Louis XI n'accordait que 9 livres tournois à Pasquier Bonhomme, libraire de l'Université, pour avoir ajouté diverses lettres, vignettes et histoires au Tite-Live et à l'Appien du cardinal La Balue, deux splendides volumes que ce prélat avait laissés inachevés. Henri III était plus libéral, mais plus fantasque : un jour, il ordonnait une somme considérable, 600 écus, 1,000 écus, pour un beau livre qu'on lui apportait, pour des tablettes enrichies de peintures de chasse ou de batailles; un autre jour, il voulait faire brûler le somptueux manuscrit original des Statuts de l'ordre du Saint-Esprit, institué par le roi de Sicile, sous prétexte qu'une copie lui suffisait. Le prix des miniatures qui ornaient les livres d'heures était très inégal, comme leur mérite. Isabeau de Bavière paya à Jean de Jouy, enlumineur de Paris, 10 livres 10 sols

1. De Laborde, *Renaissance des arts*, I, 170, 247.

pour l'illustration d'un de ces recueils de prières; à Geoffroy Thoré, autre artiste parisien, 4 livres 2 sols pour plusieurs vignettes et lettrines d'or ou d'azur ajoutées à d'autres Heures; à Robin de Fontaines, 54 sols pour la décoration d'un petit volume contenant le calendrier et quelques offices. René d'Anjou remit à Barthélemy de Clerc, un de ses peintres ordinaires, qui avait exécuté pour lui un livre du même genre, 4 florins de Provence, équivalant à 6 livres 4 sols. Voici des comptes un peu plus précis. Angelot de la Presse, demeurant à Blois, ayant achevé, en 1464, les Heures de la duchesse d'Orléans, fut rétribué à raison de 10 sols par histoire, de 5 sols par lettre à vignettes, de 8 sols quatre deniers par centaine de lettres à deux points et à interlignes; salaire relativement faible, mais se rapprochant assez de celui que touchaient, à la même époque, plusieurs enlumineurs du duc de Bourgogne (12 à 18 sols par histoire, 2 gros par lettre à vignettes, 3 sols par cent de lettres ordinaires). Un des livres d'heures d'Anne de Bretagne, comprenant 23 histoires riches, 271 vignettes et 1,500 versets, lui coûta 153 livres 3 sols 3 deniers. Il est vrai que ces ouvrages étaient sortis du pinceau de Jean Poyet. Mais les magnifiques Heures du duc de Berry montèrent à des prix très hauts : celles que lui peignit Jaquemart de Hesdin furent estimées, en 1416, 4,000 livres; celles que Charles le Téméraire offrit à Louis XI valaient 1,200 écus[1].

Les livres de chœur exécutés pour le compte des églises, quoique plus volumineux et souvent aussi

1. Delisle, *Cab. des manuscrits, passim;* Archives nationales KK 41, P 1334, etc.

riches, étaient d'un moindre profit pour les artistes. Un lectionnaire et un graduel commandés à Nicole Courtin par le prieuré de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, en 1525, ne lui rapportèrent ensemble que 6 livres 3 sols 7 deniers. Un marché conclu par la fabrique de Saint-Martin de Vitré, en 1420, pour « un livre messel complet et fourni et un psaultier fériel complet et fourni, bons et compétens, en bon vélin et de bon volume, tournez d'azur et de vermeillon, sans flourir, sauf une douziesme des grans lettres, à faire dedans un an et demi », est passé pour la somme de « quatre-vings livres de monnoye et trente soulz pour pain et vin[1] ». Dans un curieux devis, dressé, en 1546, par des chanoines de la cathédrale de Chartres pour maître Macé de Merey, enlumineur de Paris, il est stipulé que ce dernier leur fera « les deux premières histoires, commençans *Aspiciens à longe,* pour vingt-cinq livres tournois les deux; item, les deux autres, commençans *Conditor,* historiées dedans lesdites lettres, la vignette régnant au bas du fueillet et le linteau du fons jusques au bas de la ligne dernière dudit feillet, pour 6 livres tournois les deux; item, les lettres des premiers respons des dimanches et festes, la lettre d'un point de notte garnye de gecton, suyvant la monstre du quart respond du premier dimanche de l'Advent, et les quars et septiesmes responds garnyz d'un linteau d'or et d'argent suyvant le sixiesme respond, qui est ja estoffé et baillé pour monstre, pour unze solz six deniers tournois pièce, l'une portant l'autre; item, les lettres d'un poinct de notte sans gecton

1. *Bibl. de l'École des chartes,* an. 1862, p. 47.

ne lynteau, diversifiées, c'est assavoir les unes percées au jour, les autres vignettées autrement à divise, les autres à fleurs et à antique, pour dix sols tournois pièce, l'une portant l'autre... ; item, les lettres des chappitres et oraisons de deux poincts de lettre, aussi diversifiées, pour cinq solz tournois pièce; item, les lettres des versetz et hymnes, quattre pour une, qui est pour les quatre cinq solz tournois[1] », etc. On a retrouvé des marchés et des quittances relatifs aux beaux livres de chœur de Florence et de Sienne : les sommes accordées pour les peintures de chacun d'eux varient de 84 à 290 *lire;* un seul monta jusqu'à 1,101 *lire.* Leurs initiales peintes coûtèrent de 6 *soldi* à 3 *lire* la pièce; leurs frontispices, de 42 à 60 *lire.* Ces prix paraissent supérieurs à ceux des prix de France; mais il est évident qu'on a tenu compte du talent exceptionnel des artistes. Ainsi, une seule lettre à feuillage, sans figures, a été payée à Liberale de Vérone 10 livres; une miniature, 15 livres 10 sols. Ces conditions semblent avoir été fixées d'avance, et non d'après le mérite de l'exécution. A la cour papale d'Avignon, le tarif était plus modeste : lorsque Benoît XIII fit faire son pontifical, la lettre à figures ne lui coûta qu'un gros, la lettre sans figure 18 deniers, la lettre *champie* 8 deniers[2].

Tout dépendait aussi et d'abord de la richesse de l'ornementation; c'est pourquoi, si l'on voulait puiser dans ces différents chiffres un élément d'appréciation tout à fait certain, il faudrait déterminer exactement à quels ouvrages se rapporte chacun d'eux, avoir ces ouvrages

1. *Archives de l'art français*, IV, 397.
2. Vasari, éd. Lemonnier, t. VI, appendice; Delisle, *op. cit.*

sous les yeux et les confronter, ce qui, dans la plupart des cas, est impossible. Firmin Didot, en refaisant les calculs de Camus, est arrivé à se convaincre que nos plus beaux manuscrits, la Bible historiale, par exemple, ont dû revenir, pour la peinture seulement, à une somme représentant à peu près 80,000 francs. De telles évaluations ne sauraient être qu'approximatives. Il est cependant un fait qui se dégage clairement de toutes les comparaisons auxquelles on peut se livrer : c'est que la valeur des manuscrits à miniatures a toujours été en augmentant, et que les succès de l'imprimerie comme ceux de la grande peinture, loin de la faire baisser, ont plutôt produit le résultat contraire. En effet, dès qu'ils n'étaient plus dans le domaine usuel, ces livres précieux entraient par cela même dans la catégorie des curiosités et des raretés. L'aversion professée par le XVIIe et le XVIIIe siècle pour le style gothique, et pour le moyen âge en général, n'a pas empêché les connaisseurs de les rechercher avec passion, même à cette époque; en pleine Révolution, il s'est trouvé de pieuses mains pour les recueillir et les sauver du naufrage. Aujourd'hui, plus en faveur que jamais, ils sont disputés par nos opulents amateurs à des prix souvent fabuleux : tel livre d'heures du duc de Berry a été payé 25,000 francs par son possesseur actuel, qui a cru, avec raison, profiter d'une occasion extraordinaire, et tel autre collectionneur regrette encore de n'avoir pu l'acquérir pour une somme vingt fois plus forte. Éclatant hommage rendu par le goût éclectique du temps présent aux œuvres d'un passé dont il prétend répudier les mœurs et les idées !

———

CHAPITRE VIII

LA RELIURE

Reliures antiques. — Reliures du moyen âge : couvertures en ivoire sculpté; en orfèvrerie; en cuir; en étoffe. — Curiosités de la reliure. — Fermoirs, signets, pipes, chemises. — La profession de relieur.

Ce n'est pas seulement l'intérieur des manuscrits que nos pères se sont ingéniés à revêtir des plus beaux ornements et des plus riches couleurs; le luxe déployé sur le vélin a débordé au dehors. De même que, dans les cathédrales gothiques, l'or et les peintures se répandaient sous les portails, et que la dentelle sculptée, qui est l'enluminure de la pierre, montait jusqu'au sommet des tours, on voulut que l'extérieur du livre annonçât les merveilles du dedans et qu'il offrît, lui aussi, un résumé de tous les arts. Ce n'est pas à dire, toutefois, que la reliure ait atteint dans les siècles anciens la perfection du genre, ni même son but essentiel, qui est de permettre l'usage fréquent des volumes en empêchant leur dégradation; rien de moins commode à manier qu'un lourd manuscrit enchâssé dans un travail d'orfèvrerie ou de ciselure. Les couvertures modernes sont

beaucoup plus pratiques, et, en réalité, l'art du relieur n'a commencé qu'avec l'imprimerie. Aussi laisserons-nous le soin d'en raconter les progrès et l'épanouissement aux historiens du livre typographié, nous contentant de signaler ses débuts et de les envisager au point de vue de l'ornementation.

L'antiquité connaissait déjà le luxe des reliures. Les Grecs et les Romains enfermaient leurs faisceaux de *volumina* dans des étuis cylindriques, qui étaient de véritables écrins et qui en portaient le nom *(scrinia, capsæ)*. Ces enveloppes étaient quelquefois en bois rare; on se souvient qu'Horace, voulant louer des vers, les disait dignes d'être conservés dans le cyprès. Des serrures, des anneaux achevaient de donner aux étuis ou aux boîtes à livres l'aspect d'une cassette précieuse. On lisait souvent sur l'extérieur le titre de l'ouvrage. Les *codices* ou livres carrés furent, dès leur apparition, assemblés et consolidés par une couverture de bois ou de cuir. Dans la Notice des dignités de l'empire romain, il est question du *laterculum*, recueil des instructions du prince à l'adresse des fonctionnaires et des extraits faits pour chacun d'eux. Ces extraits formaient autant de registres couverts en cuir rouge, vert, jaune ou bleu. Leurs plats, qui portaient l'inscription du titre, étaient décorés de petites lames d'or et de l'effigie de l'empereur; ils étaient serrés par des courroies, et plusieurs étaient munis de fermoirs. Les mains chargées de confectionner ces reliures primitives étaient celles qui transcrivaient et décoraient les manuscrits; c'était encore là une attribution des *librarii*. A une époque presque aussi ancienne, les chrétiens commencèrent à

abriter leurs livres saints sous les plus somptueux revêtements. Saint Jérôme se plaignait avec amertume de voir des exemplaires de l'Écriture habillés de pierres précieuses, tandis que Jésus-Christ, c'est-à-dire le pauvre, se morfondait nu à la porte des églises : *Gemmis codices vestiuntur, et nudus ante fores emoritur Christus*[1]*!* Cette richesse extrême de la couverture fit qu'elle-même eut besoin d'être protégée; on l'enferma de bonne heure dans une seconde enveloppe, en toile ou en soie, qui prit le nom de chemise *(camisia)*. Aux temps barbares, les évangiles se conservaient aussi dans des boîtes de prix, particulièrement en Espagne : Childebert rapporta de ce pays vingt spécimens de ces *capsæ*, faites en or solide, dit Grégoire de Tours, et rehaussées de pierreries[2]. On voit que le goût si vif du moyen âge pour les belles reliures eut la même source que sa passion pour l'enluminure; l'un et l'autre furent engendrés par la vénération universelle, profonde, qu'inspiraient à des générations ferventes la parole divine et sa reproduction écrite. Telle était bien la pensée de Cassiodore, lorsqu'au seuil même de cette période il établissait les bases de l'art nouveau. En fondant parmi ses disciples, à Viviers, des ateliers de calligraphes, il leur adjoignit des relieurs de profession *(in codicibus cooperiendis doctes artifices)* et forma pour eux un album de modèles, en leur recommandant bien d'y choisir les types les plus propres à honorer les textes sacrés[3]. Ses expressions nous montrent que

1. *Ad Eustoch., Ep.* 18.
2. *Hist. franc.*, III, 10.
3. Cassiodore, *De instit. divinar. Scripturar.*, ch. xxx.

les fonctions multiples du *librarius* étaient déjà scindées de son temps. Peut-être contribua-t-il personnellement à faire entrer dans l'usage une division du travail qui était la condition essentielle du progrès. Toujours est-il que ses préceptes et son recueil de dessins, aujourd'hui perdu, paraissent avoir imprimé à l'industrie de la reliure une impulsion féconde, qui devait se traduire dans les siècles subséquents par de véritables merveilles artistiques.

Les belles reliures du moyen âge sont de quatre siècles : leur carcasse, composée ordinairement de deux ais de bois assemblés, est recouverte, soit d'ivoires sculptés, soit de plaques d'orfèvrerie, soit de cuir, soit enfin d'une étoffe plus ou moins riche ; mais quelquefois deux ou trois de ces éléments sont combinés ensemble, afin de se soutenir ou de se faire valoir mutuellement. Les ivoires n'ont pas toujours été exécutés pour le volume dont ils forment le revêtement extérieur ; il y en a de rapportés et d'un âge beaucoup plus ancien que le manuscrit. Tels sont ceux du célèbre Office de la Circoncision que l'on conserve à Sens et qui servait, dit-on, à la Fête des Fous ou plutôt de l'Ane (l'âne de la crèche de Noël). Ce livre liturgique appartient au XIIIe siècle : les sculptures en ivoire qui le protègent remontent bien au IVe. Elles représentent des sujets païens, tels que Diane et le Triomphe de Bacchus, sujets qui, sans doute, auront paru moins déplacés sur un missel appelé à figurer dans une cérémonie toute profane. La composition de ce diptyque est aussi curieuse au point de vue de l'art que son adaptation peut l'être au point de vue de l'histoire de la reliure. Mais,

la plupart du temps, les artistes chrétiens se sont donné la peine de travailler eux-mêmes l'ivoire pour en faire des couvertures appropriées à la destination et à la nature du livre. C'est surtout depuis l'époque carlovingienne qu'ils se sont exercés dans ce genre difficile, dont la rareté de la matière première augmentait encore le mérite. Les Byzantins l'ont cultivé avec assez de succès, ainsi que les Italiens, qui nous ont laissé, dans le sacramentaire de Monza, un des plus anciens exemples de l'alliance de l'ivoire avec les métaux précieux. Cependant les reliures carlovingiennes les plus dignes d'attention sont encore celles du psautier de Charles le Chauve et des sacramentaires de l'église de Metz. Le premier de ces magnifiques volumes, qui avait été transporté de notre grande Bibliothèque au musée des Souverains, est revêtu de deux ivoires représentant des scènes de l'Ancien Testament : l'âme de David protégée par le Tout-Puissant, sujet tiré du psaume LVI ; la conversation du même David avec le prophète Nathan, d'après le second livre des *Rois*. Tous deux sont encadrés dans un travail d'orfèvrerie. On ne contemple pas sans un vif intérêt ces reproductions encore grossières de la figure humaine, plus anciennes que toutes les sculptures de nos cathédrales, et l'on ne peut s'empêcher de les rapprocher de celles où s'essayait vers le même temps le pinceau des enlumineurs. Des deux sacramentaires de Metz, demeurés à la Bibliothèque nationale, le premier n'a conservé qu'une partie de son ancienne reliure : c'est le plat supérieur, recouvert d'une plaque d'ivoire où se trouve sculpté un Crucifiement naïf, dans le goût ordinaire de l'époque. Il est également encadré

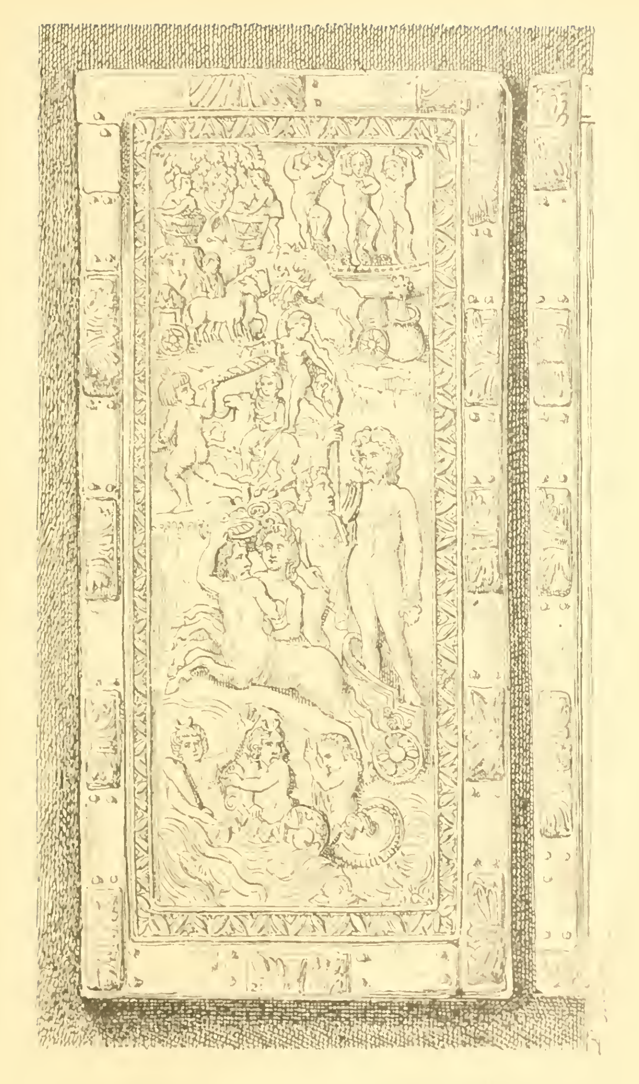


FIG. 103. — TRIOMPHE DE BACCHUS.

(Ivoire antique servant de couverture à un missel de la bibl. de Sens, reproduit par M. Labarte, *Hist. des arts industriels*, I, 15.)

dans une bordure de pierres, de perles et d'émaux cloisonnés à la façon orientale. En outre, il est orné d'une légende ainsi conçue :

In cruce restituit Christus, pia victima factus,
Quod mala fraus tulerat, serpentis preda ferocis.

Cette inscription a été gravée en capitales allongées sur deux petites lames d'or, placées en haut et en bas. Quant aux ornements de l'autre plat, ils ont été remplacés par une bordure de vermeil d'un travail moderne. Le second sacramentaire de Metz nous offre sur chacune de ses faces neuf petits carrés d'ivoire, de soixante millimètres sur cinquante, entourés d'un cadre d'argent. Ces dix-huit compartiments, taillés avec assez de finesse, forment une suite; ce sont des scènes empruntées à la vie d'un prélat. M. Labarte, qui les cite dans son *Histoire des arts industriels,* les attribue au IXe siècle; c'est aussi l'âge que l'écriture permet d'assigner à ce magnifique volume.

Dans la période romane, la sculpture sur ivoire ne fait pas de sensibles progrès, comme on peut en juger par les sujets symboliques qui recouvrent deux manuscrits étudiés à Munich par le P. Cahier. Sur le premier, on voit un *orante,* ou un personnage priant, les bras étendus, environné de figures d'hommes et d'animaux; le tout est renfermé dans une large bordure, également d'ivoire, où des rinceaux de vigne s'entremêlent à d'autres animaux d'une allure assez naturelle. Sur le second, l'on reconnaît sans peine le baptême de Jésus-Christ. Le corps du Sauveur est très raide; mais la draperie est beaucoup plus souple, et dans le vêtement

de saint Jean-Baptiste elle est même traitée avec aisance.

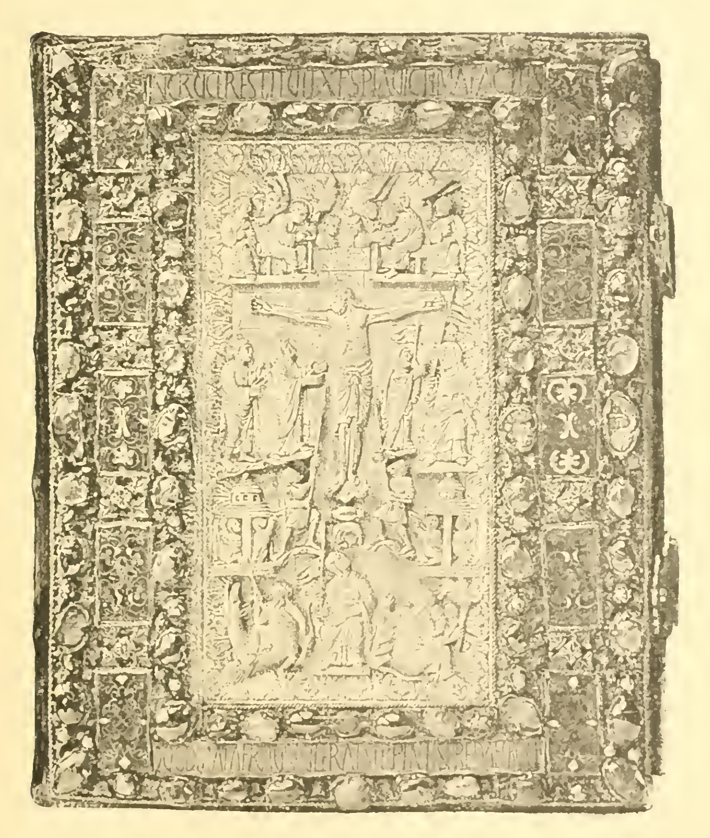


FIG. 104 — CRUCIFIEMENT SUR IVOIRE, IXe SIÈCLE

(Reliure du ms. lat. 9383 de la Bibl. nat.)

La bordure, ici, est un simple dessin d'ornement. En somme, ces deux morceaux appartiennent encore à un

art primitif. Lorsqu'on arrive au XIIe siècle, au contraire, cet art tout spécial se transforme et prend un air de vie absolument nouveau. Les plats du volume, exécutés en Palestine pour la princesse Mélisende et analysés dans les *Nouveaux Mélanges* du P. Cahier[1], offrent de grandes compositions synthétiques rappelant tout à fait celles des enlumineurs de l'époque et traitées avec la même finesse : *David et la psychomachie*, série de sujets distribués dans six médaillons et dans les intervalles qui les séparent; les *Œuvres de miséricorde*, réparties de même en six compartiments, entre lesquels se jouent des animaux fantastiques. Le plat supérieur, en particulier, trahit un artiste expérimenté, peut-être quelque enfant de Byzance au service d'une cour latine. Les prunelles de la plupart des personnages sont représentées par de petits grenats incrustés dans l'ivoire, qui font un singulier effet. L'ensemble est entouré d'une large et riche bordure. Vers le même temps, on trouve aussi des plaques artificielles formées de plusieurs fragments rapportés; ainsi, sur un livre liturgique de la bibliothèque de Munich, les scènes de la Passion, de la Résurrection, de l'Ascension, sculptées à part, ont été superposées suivant l'ordre logique, en commençant par le bas, comme dans les vitraux, et réunis par des morceaux de bordure d'un âge et d'un travail différents. Cette espèce de mosaïque ne vaut jamais la composition une et homogène appropriée au manuscrit ou faite exprès pour lui.

On peut observer les progrès subséquents de la

1. Tome II, p. 1 et suiv.

sculpture sur ivoire dans les plats de reliure du musée du Louvre, dont M. de Laborde a donné la notice à la suite de celle des émaux. Ceux du XIII[e] siècle, représentant Jésus crucifié et Jésus bénissant les Apôtres, sont l'œuvre d'une main plus sûre encore. Au XIV[e], le dessin se complique; l'artiste semble manier la plus dure des matières comme si c'était une pâte molle. Les deux plaques du manuscrit grec contenant la vie de saint Denis l'Aréopagite, conservé jadis dans le trésor de l'abbaye qui porte son nom, comprennent, sous une série d'arceaux gothiques d'un dessin très exact, formant trois étages, des scènes d'une composition habile et d'une grande finesse : d'un côté, l'Entrée du Christ à Jérusalem, le Jardin des Oliviers, la Flagellation, la Descente de croix, la Mise au tombeau; de l'autre, la Trahison de Judas, le Calvaire, les Saintes femmes au sépulcre, l'Apparition de Jésus à Marie-Madeleine. Mais bientôt les ivoires sculptés commencent à devenir plus rares sur la couverture des livres et cèdent peu à peu la place aux étoffes de soie ou de velours rehaussées de pierreries; genre de décoration plus chatoyant pour l'œil et cependant bien moins artistique. Ils se réfugient sur les tablettes à écrire des princes ou des grandes dames, et ce ne sont plus des sujets sacrés qui décorent les feuillets extérieurs de ces dépositaires des pensées les plus intimes, ce sont des scènes de la vie privée ou même des scènes galantes : un jeune homme agenouillé devant une femme et lui présentant son cœur, qu'elle s'empresse de percer d'une flèche; une conversation d'amoureux; un groupe de vieillards allant se rajeunir à la fontaine de Jouvence, et, de l'autre côté, un de ces

vieillards ramenant une jeune fille par la main. C'est encore au musée du Louvre qu'on admire ces deux derniers pendants, sur un diptyque en réduction du temps de la Renaissance; les autres sujets, un peu plus anciens, se voient sur des tablettes appartenant à la Société archéologique de Namur. Ces petits carnets d'ivoire, enduits de cire comme les tablettes ordinaires, étaient portés par les dames dans un étui de cuir gaufré, pendu à la ceinture et décoré lui-même de dessins variés ou d'émaux. Leur fabrication occupait à Paris une corporation spéciale, car de tout temps la grande ville fut par excellence le pays des élégantes fantaisies.

Les reliures d'orfèvrerie apparaissent plus tôt que les reliures en ivoire; on a vu qu'elles faisaient déjà fureur dans l'antiquité chrétienne. Le plus beau présent que l'empereur Justinien put trouver à faire au pape Hormisdas fut un Évangile revêtu de plaques d'or et de pierres précieuses. En Occident, l'art de travailler les métaux et d'y enchâsser les pierreries était trop en honneur dans les temps mérovingiens pour qu'il n'ait pas été appliqué à la couverture des livres d'église; plus d'un texte en fait foi. Néanmoins, ici encore, les plus anciens monuments parvenus jusqu'à nous ne remontent qu'à Charlemagne. La bibliothèque de Saint-Sernin de Toulouse se vantait autrefois de posséder des Heures attribuées à ce prince et ornées de bas-reliefs de métal, exécutés au repoussé; ce joyau rare, de la fin du VIIIe siècle, n'est autre que le célèbre évangéliaire de Godescalc, cité plus haut et venu de là à Paris. On garde à Sienne un évangile grec de l'époque carlovingienne dont la reliure est décorée de nielles. Les Béné-

dictins mentionnent un travail plus étonnant, qui se voyait sur un autre évangéliaire offert au monastère de Saint-Maximin de Trèves par Ada, fille de Pépin le



FIG. 105. — JEUNE HOMME OFFRANT SON CŒUR. XVI[e] SIÈCLE.

(Tablettes en ivoire, au musée du Louvre.)

Bref; c'était une grosse agate où se trouvaient gravées l'image de la donatrice, celle de son frère Charles et de trois autres personnes de leur famille[1]. Un troisième livre d'évangiles, celui de Charles le Chauve, con-

1. *Voyage littéraire,* p. 290.

servé à Munich, est abrité sous un assemblage de lames d'or, les unes repoussées, les autres relevées de cabochons, de perles, d'émeraudes, de saphyrs et d'améthystes; la figure du Sauveur, entourée d'autres bas-reliefs, occupe le centre du panneau. C'est un ouvrage de joaillerie déjà très compliqué et de grande dimension. Le même prince possédait plusieurs volumes aussi somptueusement revêtus, que l'on montrait jadis à Saint-Corneille de Compiègne. Sur ces riches manuscrits, sortis des ateliers ouverts par l'initiative intelligente de Charlemagne et d'Alcuin, l'art de l'orfèvre s'unissait très souvent, comme il vient d'être dit, à celui du sculpteur sur ivoire. C'était le complément presque obligé de la chrysographie : il était bien rare qu'après avoir prodigué l'or ou l'argent dans l'intérieur d'un livre, on ne fît déborder au dehors ce ruissellement de splendeurs. Saint-Martial de Limoges avait, au XIIe siècle, des missels dont la couverture comme les feuillets n'étaient qu'une combinaison de reflets argentés. Le luxe de l'orfèvrerie devint tel, que l'enveloppe de certains exemplaires de l'Écriture sainte ne fut plus une reliure, mais une châsse; et, pour compléter l'illusion, on y inséra de véritables reliques. Une note inscrite sur la première page d'un évangéliaire de Laon nous apprend que les matières précieuses qui lui servaient d'abri enfermaient, avec les plus riches pierreries : *in majestate* (c'est le nom significatif donné au plat supérieur), des parcelles d'os ou de vêtements de saint Jacques, de saint Étienne, de saint Pancrace, de saint Florent, de sainte Odile, de saint Blaise; *in cruce* (dans l'ornement en forme de croix qui était sans doute

au centre), diverses reliques de sainte Madeleine, des saints Côme et Damien, de saint Nicolas, de sainte Cordule, de saint Arbogaste, de sainte Marguerite, de sainte Brigitte, de saint Cyriaque et de saint Trupert[1] ! Peu de grandes châsses, on en conviendra, étaient aussi richement garnies. Aussi le scribe fait-il suivre cette pompeuse énumération d'un anathème particulièrement terrible, et longuement formulé, contre quiconque osera porter sur ce monument unique une main sacrilège et en enlever le moindre fragment.

Sous saint Louis, le trésor de la Sainte-Chapelle reçut plusieurs évangéliaires qui furent gardés à part comme des joyaux inestimables, et dont un inventaire nous a gardé la description. Trois d'entre eux devaient venir du fondateur de ce célèbre sanctuaire. Sur la couverture métallique du premier étaient figurés, d'un côté la Résurrection, de l'autre le Crucifiement, avec un accompagnement d'émaux ou de nielles. Le second était garni de tablettes d'or rehaussées de trente et une émeraudes, de quatorze gros saphirs, de treize rubis balais, de deux camaïeux et de quatre-vingt-neuf perles, sans compter plusieurs petites pierres ornant la tête et le diadème d'un crucifix. Sur le troisième, revêtu d'argent doré, se voyaient un Christ avec la Vierge et saint Jean, et, par derrière, le Seigneur jugeant les hommes, avec les quatre évangélistes ; autour de ces deux sujets brillaient des saphirs, des grenats, une grosse pierre verte, une améthyste gravée représentant une tête d'homme[2]. Les autres évangéliaires de la Sainte-Cha-

1. Fleury, *op. cit.*, 1re partie, p. 116.
2. Delisle, *le Cabinet des manuscrits*, II, 261.

pelle étaient au moins aussi riches et d'un travail analogue; quelques-uns furent donnés par Charles V ou recouverts par son ordre. Ceux qui subsistent encore nous donnent une haute idée du talent des orfèvres royaux. Ces artistes ignorés ont traité le personnage et la draperie comme des maîtres antiques. Un d'eux surtout a, dès le XIIIe siècle, ciselé des chevaliers endormis d'un naturel admirable, dont la reproduction fait un des meilleurs ornements du *Saint Louis* illustré de M. Wallon. Leurs confrères de province ne leur étaient pas de beaucoup inférieurs. Jusque dans les pays les plus éloignés, les églises possédaient des missels dignes de figurer sur les autels de la métropole. Les sujets et le style de ces monuments d'orfèvrerie étaient toujours à peu près les mêmes. On en peut juger par ceux que François de Laval, évêque de Dol, légua à la Madeleine de Vitré et qui sont ainsi décrits sur l'inventaire de cette collégiale : « Item, deux livres, l'un pour dire l'évangile et l'autre pour dire l'épistre, couverts d'argent, et deux boutons d'argent pour tenir les réaulx (signets). Et en un des couvercles y a un crucifix, une Nostre-Dame et un saint Jehan et une Magdeleine, avec les armes de feu monseigneur de Dol, le tout en bosse; ensemble quatre petits soullaiz (soleils) et un petit titre sur le haut de la croix ; le tout d'argent doré. Et en l'autre, qui est pour dire l'épistre, il y a sur le couvercle un imaige de Nostre-Dame, un ange tenant en une main un petit sceptre et en l'autre un petit rouleau où est escript *Ave Maria*, et sur leurs testes deux petiz soullaiz, et en haut, en une nue, la figure du Saint-Esprit en forme de colombe, et au milieu y a un



FIG. 106. — LA RÉSURRECTION. XIII[e] SIÈCLE.

(Reliure en métal de l'évangéliaire de la Sainte-Chapelle, Bibl. nat., ms. lat. 8892.)

poteau plein de fleurs, et au dessoubz un escusson des

armes dudit feu monseigneur de Dol, le tout en bosse [1]. » Ici, il n'est pas fait mention de pierres précieuses; mais il y en avait sur la plupart des livres d'église reliés de cette façon. Elles n'étaient généralement pas taillées, mais seulement polies et serties avec adresse. Parfois on les remplaçait par de petits morceaux de cristal coloré, dont l'éclat était avivé par des lamelles de métal appliquées par-dessous; c'est le procédé employé depuis pour les faux brillants. L'harmonie des teintes, l'élégance des courbes imposées par la tradition au joaillier-relieur faisaient de son métier un art tout spécial, art délicat et plein de nuances, complètement oublié à la fin du moyen âge.

Les couvertures en cuir, destinées à une plus longue faveur que les autres, sont tout aussi anciennes. Dès le temps de Charlemagne, nous voyons l'abbaye de Saint-Bertin autorisée à entreprendre des chasses dans le but de se procurer les peaux nécessaires à la préservation de ses nanuscrits; et, sans doute, ce mode de reliure remontait beaucoup plus haut. Au lieu de se livrer à la poursuite du daim ou du renard, les moines des siècles suivants trouvèrent plus simple d'établir sur leurs domaines une taxe particulière, destinée à leur fournir ces matières premières. Ceux de Vendôme, de Saint-Père de Chartres donnèrent l'exemple. L'abbaye de Saintes se fit donner par Geoffroi Martel, comte d'Anjou, la dîme des biches tuées dans l'île d'Oléron, afin d'avoir toujours des peaux souples et fines pour habiller ses livres. Le monastère de Souvigny, en Bour-

1. *Bibl. de l'École des chartes,* an. 1862, p. 48.

bonnais, mit à contribution jusqu'à l'espère porcine : une de ses bibles, qui appartient aujourd'hui à la bibliothèque de Moulins, est recouverte en peau de truie, renforcée au centre et aux coins par des ornements en cuivre. On cite des traités cynégétiques reliés en peau de cerf, et, dans un temps plus moderne, une histoire de Jacques II gratifiée d'une peau de renard par son auteur, qui portait lui-même le nom de cet animal *(Fox)*. N'a-t-on pas été jusqu'à prétendre qu'un bibliophile fantaisiste, le docteur Asken, avait fait servir au même usage une peau humaine ? Il est cependant bien probable que l'épiderme de l'homme n'a pas plus apporté son secours à la reliure qu'à l'écriture.

Le cuir, avant d'être étendu sur les ais de bois dur qui le soutenaient, était ordinairement teint en rouge; quelquefois on lui laissait sa couleur naturelle. Indépendamment des coins métalliques, un certain nombre de boulons ou de clous d'argent, de cuivre, de fer le fixaient de distance en distance, et leur grosse tête, très saillante, devenait encore un élément de décoration. En outre, il était souvent « empreint », c'est-à-dire gaufré; mais ses gaufrures n'étaient que des dessins rudimentaires, appliqués à froid, et ce n'est guère qu'à partir du règne de Louis XII, ce n'est qu'au profit du livre imprimé qu'on inventa ces fers élégants grâce auxquels le veau fauve se couvrit d'écussons, d'emblèmes, de chiffres, d'ornements de toute espèce, combinés avec le goût le plus délicat. Aussi la reliure en cuir n'eut-elle jamais, au moyen âge, la prétention d'égaler en richesse les genres précédents. C'était celle des manuscrits ordinaires, quand on ne les recouvrait pas de

simples feuilles de parchemin. A la Renaissance, au contraire, les chefs-d'œuvre de l'art italien, et ensuite de l'art français, furent les couvertures en maroquin, plein ou découpé, orné d'entrelacs, de nielles et de dorures, que l'on sema, non plus seulement sur les plats, mais sur le dos, parce que les livres devenaient trop nombreux pour être posés autrement que debout sur les rayons des bibliothèques.

Vers la fin du siècle de saint Louis, les étoffes précieuses, les draps de soie, le velours, le satin, le damas, semés de fleurs, brodés d'or et de perles, commencèrent à entrer dans l'usage général. Les livres d'heures se multipliant, il fallut leur donner des parures d'un prix plus accessible que l'ivoire ou les ouvrages d'orfèvrerie et d'un aspect moins austère que le cuir : ces tissus chatoyants remplirent le but à merveille. Dans la bibliothèque de Jean, duc de Berry, dont une intéressante description a été donnée par Douet d'Arcq [1], les Heures, les bibles, les psautiers étaient revêtus de velours vermeil ou violet, de satin tanné, de drap d'or « ouvré à fleurs de lys », de drap de soie azurée doublé de tiercelin, de drap de soie vert « ouvré à oiseaulx », etc. ; deux seulement avaient encore des ais de métal « ouvrés à ymaiges ». Les autres manuscrits de cet éminent bibliophile étaient recouverts d'étoffes un peu plus simples : damas noir, damas cendré, damas rouge; mais le velours vermeil dominait partout, et souvent même il servait d'intermédiaire entre le bois des plats et les dessus d'orfèvrerie. Les draps d'or et de soie appa-

1. *Revue archéologique*, an. 1850, p. 144 et suiv.

raissent sur les livres de luxe jusqu'au commencement du XVI[e] siècle. Il s'y mêle, comme on vient de le voir, un ornement des plus recherchés, la broderie : les feuilles, les fleurs, surtout la fleur de lis, les figures d'hommes ou d'animaux courent sur les tissus les plus divers, tracés avec des fils d'or ou d'argent. Les perles et même le corail rehaussent ces ouvrages de patience. Enfin le goût singulier de l'époque y joint parfois des éléments tout à fait étrangers au but de la reliure : sur le drap de soie vert qui recouvrait une des bibles du duc de Berry, on avait fixé, d'un côté, « un cadran d'argent doré et les douze signes (du zodiaque) à l'environ, et dessus l'autre aiz un astralabe avecques plusieurs escriptures[1] ».

Mais rien ne vaut, comme curiosité, la reliure à secret d'un livre de prières du XV[e] siècle, jadis légué à la bibliothèque du roi par un célèbre amateur, Roger de Gaignières[2]. Ce volume, unique dans son genre, a quelque peu l'air d'une boîte à surprise. Laissons-le décrire par Vallet de Viriville, qui en a le premier signalé le piquant intérêt. « Sa partie matérielle consiste en deux ais de bois, dont chacun est plus épais que les quelques feuillets qu'ils renferment. A l'extérieur, ces ais sont couverts d'une sorte de tapisserie de soie faite à la main, représentant un Calvaire et d'autres sujets religieux, accompagnés d'inscriptions qui paraissent brodées à l'aiguille ; sur le plat de gauche, un personnage placé vers la droite est vêtu d'un blason qui peut-être mettrait sur la trace de l'origine de ce livre, au

1. *Revue archéologique*, an. 1850, p. [illegible]44 et suiv.
2. Aujourd'hui ms. 1090 du fonds latin de la Bibl. nat.

sujet de laquelle les catalogues anciens et modernes ont gardé le silence. A l'intérieur, le plat de gauche est recouvert d'un feuillet écrit et collé, comme le sont les gardes; la tranche de cet ais forme un léger ressaut, qui a été doré ainsi que les quelques feuillets du véritable texte, de manière à en continuer pour l'œil l'épaisseur, lorsque le livre est fermé et vu par l'une des tranches. Si maintenant, ce même ais étant ouvert, vous exercez une légère pression de haut en bas en appuyant sur le feuillet de texte collé, le panneau cède, une planche à coulisse descend par des rainures, et vous voyez apparaître un gracieux portrait de femme, en grande toilette de la fin du xv[e] siècle et âgée d'environ vingt ans. Le plat de droite offre exactement la même disposition, et le portrait qu'on découvre par le même procédé est celui d'un riche seigneur de l'époque, paraissant avoir de trente à quarante ans. Je tiens d'un ancien serviteur de la bibliothèque qu'autrefois il y avait dans l'une de ces cachettes mystérieuses une hostie consacrée; cette hostie, peut-être recueillie à part ou pulvérisée par le temps, ne s'y trouve plus aujourd'hui [1]. » Les portraits en question sont-ils ceux de deux époux, comme le veut un catalogue ? Leur habile agencement avait-il pour but de les dérober à un œil indiscret? C'est ce que le propriétaire seul aurait pu dire, et ce que ses héritiers, s'ils l'ont su, se sont gardé d'apprendre à la postérité.

Les couvertures de luxe avaient un complément auquel nos pères attachaient une grande importance;

1. *Revue archéologique*, an. 1850, p. 355.

c'est le fermoir. Les *codices* des anciens se fermaient déjà à l'aide d'une ou de deux agrafes de métal. Le moyen âge multiplia ces attaches si commodes, que l'épaisseur des feuillets de parchemin et leur dilatation facile rendaient indispensables. En gourmandant les écoliers qui maltraitaient les manuscrits, Richard de Bury, ce bibliophile fervent, leur fait un crime d'ouvrir et de rattacher précipitamment les fermoirs, ou même de ne pas les rattacher du tout, de manière que, par l'effet de la poussière et de la chaleur, le volume demeure ensuite rebelle à tous les efforts[1]. Ce détail explique le nombre et la grosseur des agrafes adaptées à certains livres, tantôt sur la tranche verticale seule, tantôt sur les trois tranches à la fois. Il y en avait le plus souvent trois ou quatre, ou au moins deux, fixées, soit à la couverture même, au moyen de charnières, soit à des courroies ou à des rubans passés autour du volume. Elles étaient en fer, en cuivre, en laiton, en argent, en or même, et garnies d'émaux ou de ciselures. Les armoiries du propriétaire y étaient souvent représentées. Les fermoirs d'or des *Lamentations sur la mort de Charlemagne*, petit manuscrit faisant partie de la collection du duc de Berry, avaient jusqu'à des figures d'animaux, un ours et un cygne, « tenans chacun un escusson émaillé aux armes de monseigneur ». Sur ceux du *Roman de la Rose*, appartenant au même prince, on avait fait tenir le titre entier de l'ouvrage. D'autres étaient décorés, tout comme les plats, de perles, de rubis, de saphirs. En un mot, cet objet

1. *Philobiblion*, ch. XVII.

d'utilité s'était transformé en objet d'art, et, à lui seul, coûtait souvent fort cher. On en conserve une foule de spécimens; un des plus remarquables appartient aux Heures attribuées à Charles V qu'on admire à la bibliothèque de Rouen.

La reliure comportait encore deux petits accessoires, dont le luxe finit par s'emparer également : le signet et la *pipe*. Le signet ou sinet, dont chacun connaît la destination, consistait en un galon de soie de couleur variable, auquel se mêlaient quelquefois des fils d'or. Le psautier de Charles le Chauve a gardé un débris du sien, composé de ces deux éléments. Une quantité de manuscrits plus récents sont encore munis de cet appendice. Son usage était tellement répandu, que Richard de Bury recommandait aux étudiants de se laver soigneusement les mains afin de ne pas tacher les signets de leurs livres. Quelques-uns, à la vérité, les remplaçaient par des indicateurs mobiles et plus rudimentaires. « Ils distribuent à différentes places, dit le même auteur, une multitude de fétus de paille avec les bouts en vue, de manière qu'ils leur rappellent les passages que leur mémoire ne peut retenir. Ces pailles, que le ventre du volume ne digère pas et que personne ne retire, font sortir les feuillets de parchemin de leurs joints habituels, et ensuite, laissés avec insouciance dans l'oubli, ils finissent par se pourrir[1]. » Il y avait dans beaucoup de livres, surtout dans ceux qui servaient aux offices, plusieurs signets à la fois. Dans ce cas, ils étaient tous rattachés à une même tige de métal, qui

1. *Philobiblion*, ch. XVII.



FIG. 107. — FERMOIRS DES HEURES DE CHARLES V.
XIVe SIÈCLE.

(Manuscrit de la bibl. de Rouen, reproduit dans *le Livre*, an. 1882.)

restait en dehors du manuscrit; c'est cette petite tringle

qu'on appelait la pipe. La vieille statue de Clovis, à Saint-Denis, en offre un échantillon, ainsi que celle du duc de Berry dans la cathédrale de Bourges. Les Heures de ce dernier en avaient de très riches, dont les inventaires ne manquent pas de signaler la valeur : « Et est la pipe desdictes Heures d'or, esmaillée aux armes de monseigneur, garnie de deux perles, et au milieu un balay longuet. — Et y a une pipe de deux testes de serpent garnie de seignaux. — Une pipe garnie d'un grain de ruby et de deux poinctes de dyament. » Etc. Dans les livres de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, se trouvaient aussi des pipes en or; celles-ci sont désignées simplement, sur l'inventaire de sa veuve, par le nom de « tuyaux à tourner les feuillets[1] ».

Toutes ces parures ne suffisaient pas à satisfaire la passion des amateurs. Leur élégance même et l'extrême délicatesse de quelques-unes exigeaient qu'elles fussent protégées à leur tour. On en revint donc, sous un, autre forme, aux antiques *capsæ* du temps de Childebert. Les belles reliures furent d'abord enveloppées d'un voile d'étoffe, proprement appelé la chemise *(camisia)*. Cette couverture mobile était quelquefois faite en toile, afin de pouvoir se laver facilement, mais plus souvent en soie ou en satin. Les comptes royaux mentionnent un exemplaire des Chroniques de France pour lequel Jacquette d'Espinoy, boursière, demeurant à Paris, avait brodé une chemise de soie, moyennant la somme de dix sols parisis[2]. Les livres des ducs

1. *Revue archéologique*, an. 1850, p. 160, 354.
2. Archives nationales, KK 41, f° 255.

d'Orléans, de Bourgogne, de Berry avaient des chemises en satin noir, en cendal azuré, en damas rouge doublé de tiercelin, en velours violet figuré, voire même en drap d'or semé de feuilles mi-parties de blanc et de vert. On a conservé celle dont saint Louis se servait pour envelopper son psautier ; le dessin de ce curieux monument a été reproduit ou imité sur les gardes de l'ouvrage illustré de M. Wallon. Enfin, par surcroît de précaution, on enferma le tout dans un coffret de prix aussi élégant que les boîtes à bijoux, fait en bois, en cuir ou en métal, orné de sculptures et de dorures. Mais cet objet de luxe ne se rencontre guère que dans les inventaires princiers.

La reliure fut longtemps une des attributions du *librarius*. Il en était ainsi dans l'antiquité et dans les monastères du haut moyen âge. Au XIIIe siècle, les relieurs, comme la plupart des autres artisans, se formèrent en corporations. En 1292, la ville de Paris en comptait dix-sept établis dans plusieurs rues. Cependant l'on trouve encore beaucoup plus tard des marchands de livres et des écrivains s'occupant de travaux de reliure. Les princes eurent des relieurs attitrés, dont quelques-uns sont connus : Mathieu Cognée, qui était au service de Charles V ; Jean Fouqueré, de Blois, attaché au duc Charles d'Orléans ; Étienne Roffet, dit le Faucheur, libraire et relieur ordinaire de François Ier, demeurant sur le pont Saint-Michel, à l'enseigne de la Rose. Certains grands établissements, la Sorbonne, la Faculté de médecine, avaient aussi les leurs. Une chose à noter, c'est que les femmes prenaient souvent part à l'exercice de cette profession, comme elles le font encore

aujourd'hui. Plusieurs de nos rois, Jean le Bon en particulier, employèrent des « relieresses » ; Guillemette, femme de Fouqueré, travailla avec son mari pour Charles d'Orléans, et plus tard pour Marie de Clèves[1]. Mais la plupart des habiles ouvriers (nous devrions plutôt dire des artistes) auxquels on doit les splendides couvertures dont il vient d'être parlé sont demeurés dans une ombre aussi profonde que les calligraphes et les enlumineurs, et pour les mêmes motifs. Ils ne commencèrent à signer leurs œuvres qu'à la Renaissance; encore cet usage ne devint-il jamais général, comme chacun sait. Tout au plus pouvons-nous entrevoir l'intérieur de leurs ateliers, grâce à quelques rares images, qui nous les montrent en compagnie d'un ou deux apprentis, battant le parchemin à grands coups de maillet, serrant les livres sous de fortes presses, se livrant enfin, sans différences sensibles, aux principales opérations qui composent le travail de leurs successeurs modernes.

Ainsi donc, et pour conclure, il n'y a sorte d'embellissements qui n'ait été prodiguée autrefois, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des livres. Les générations les plus reculées ont rendu ce double honneur aux ouvrages de l'esprit, et celles qui passent pour avoir été le plus étrangères à la culture intellectuelle leur ont peut-être témoigné plus de vénération que les autres. Rien d'étonnant : en raison de sa rareté même, le manuscrit était à leurs yeux un objet sacré ; l'écriture exerçait sur elles quèlque chose de ce mystérieux prestige, que produit à présent sur les paysans illet-

1. Voy. *le Cabinet des manuscrits*, I, 17, 35, 114, 182, etc.

trés l'aspect des caractères imprimés. Familiarisés plus tard avec elle, les hommes de goût et de bon sens firent du livre leur ami le plus cher; ils le choyèrent comme un consolateur, ils le parèrent comme une maitresse. On peut même trouver qu'ils déployèrent pour lui un luxe parfois exagéré. Mais cet excès n'en atteste que mieux l'empire d'un sentiment digne entre tous d'éloge et d'imitation. Il appartenait bien aux siècles spiritualistes par excellence d'exalter les produits de l'intelligence humaine; il appartient au nôtre, si éclectique, si jaloux de faire justice à chacun, de reconnaitre que l'éclosion des chefs-d'œuvre du génie moderne a été facilitée et préparée par la dévotion scrupuleuse de nos pères envers toutes les manifestations écrites de la pensée.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

FIN DE LA TABLE


Quantin imprimeur
Benoit. 7 à Paris

